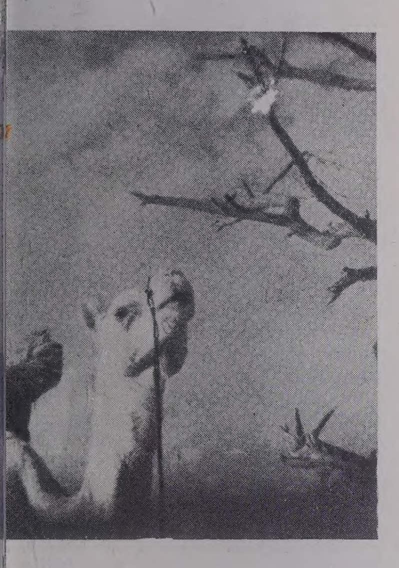


) 10 - NUM. 90 • MADRID, JULIO 1956. - EDICION EXTRANJERA • PRECIO: 15 PTAS.

EN ESTE N.º

L DESIERTO



ace tiempo hice un viaje al *de-to*. Salimos de Madrid, en una ñana clara, rumbo a Canarias. Su- por primera vez a un avión. Fué tante. Me acompañaban dos ami- —uno, desde entonces, no lo es, y por culpa mía. ¡Cosas del tempe- ento, de la vida!—. Viajábamos fines periodísticos: destino, Ifni. go, a la vuelta, recorrimos Ma- ecos francés—lo que era entonces rruecos francés—: Casablanca, z, Rabat, Mogador, Agadir... Al l, aterrizamos en Tánger. Un viaje nso, que no se olvida fácilmente. primero estuvimos en Cabo Juby, el Sahara. Voy a recordar, para lectores, algunas incidencias de primer tramo, con anécdotas y as tomadas entonces sobre el te- no, o escuchadas a alguno de los iales españoles que conocí allí, dos ellos amigos desde antes.

«IRIFI»

l avión que nos llevaba desde Ca- ias era un trimotor acondicionado la Iberia, de los «Junkers» ale- nes, que en la guerra se llamaban *as*. Su resistencia a los años y a fatiga está bien probada.

abo Juby es estación de tránsito. avión descendió fácilmente. La pis- de aterrizaje, a lo que se alcanzaba er, no tenía límite: arena, arena... sol. Un sol de fuego—viene bien la frase hecha—. Serían las once la mañana. Ibamos a detenernos s minutos.

rupos de saharauis, en su mayoría iados, rodearon el aparato. Tenían ez oscura, como violeta, y los ojos ros, penetrantes. Luego me enteré también se les llama los hombres *les*. El adjetivo les viene del color la piel, adquirido por desteñimien- del velo o *resa* con que se cubren abeza. Esta prenda es obligada en desierto a causa de la temperatu- y, contra lo que podía suponerse, resca y disminuye los efectos del crudo y continuo.

os hombres azules o nativos del ierto, según verá el lector por las os que reproducimos, son fornidos, altos y de rostro abierto, noble. El carácter, por lo que me cuentan los españoles residentes allí, responde a esa nobleza de expresión. Se puede confiar en ellos. El trato franco es su norma.

Uno de los amigos que me acompañan—el que ya no lo es—se queda como viendo visiones, impresionado, cuando descendemos del «Junker». De pronto, sin previo aviso, hemos pasado, como dando vuelta a una imagen en el cine, del campo lujuriante, verde, de Tenerife, a la sequedad y llanura interminable del Sahara. Y las personas, el atuendo, el aire, también son «otra cosa». Todo huele a nuevo, a exótico, en el sentido hondo de la palabra. A mí me sorprende menos, porque recuerdo mis tiempos de Marruecos. Al contrario, con las debidas distancias, me sumerge de pronto en un mundo querido y semiarchivado —el de la primera juventud—, cuando tomaba té con los moros—té con hierbabuena—, y decía, y sobre todo escuchaba, mis pocas palabras en árabe: *salam aligcum, helmá, Kifi...*

Ahora oigo decir *irifi*. El irifi es un viento cálido, que deshidrata. Llega del Sur-Este. Arrastra la arena e impide la visibilidad. Seca todo a su paso. Dura uno, dos, cinco y hasta doce días. Es el gran azote del desierto. Una familia, me cuentan, sorprendida en una marcha por un *irifi*, para no morir de sed, fué matando una a una todas las cabras de su rebaño y bebiéndose la sangre. El pozo con que contaban había sido cegado. Al final llegaron arrastrándose, prácticamente agónicos, hasta un puesto de ingenieros. Este es el *irifi* o viento del desierto. El hombre, indígena o no, es impotente contra él. Y hasta el camello, animal sufrido y perfectamente dotado para la inclemencia del terreno, se niega a andar cuando el *irifi* sopla con fuerza; mete las patas en la arena, y así espera, echado, hasta que pasa, con los ojos temerosos y cohibidos.

La vida en estas soledades ha de ser, sin embargo, atrayente. En mí despierta un afán que he tenido siempre pronto: el de afirmar uno el que es, dar señal de sí, en medio del desierto y el silencio, o el tumulto, que de ordinario nos rodea y confunde al hombre con su paisaje y con los otros hombres. Aquí, en esta soledad inmensa y plana, uno es el que es, quiera que no, solo y distinto, porque está rodeado de pocos y porque sólo a la tierra y a Dios tiene como puntos de referencia. El sentimiento de la soledad, de la individualidad, ha de ser necesariamente vivo en el desierto, y quien lo sufre goza al tiempo, con intensidad y pureza, la sensación de vida, que la vida vivida así—dándose cuenta de que es vida y de que pasa— produce...

CABO JUBY

Pero estamos en Cabo Juby. Los oficiales españoles de guarnición en el puesto nos preparan un refrigerio: queso y un poco de vino, si no recuerdo mal. A los pocos minutos, partimos. Los motores se ponen de nuevo en marcha. Subimos lentamente, muy poco. Un cuarto de hora más tarde percibo que el avión ha dado la vuelta. Ibamos camino de Ifni, con la línea azul, espumeante, del mar, a la izquierda. Ahora la tenemos a la derecha. «¿Qué pasa?» Nos inquietamos. Teclea la música del radiotelégrafo. Se nos da una explicación evasiva. Alguien dice que, por la temperatura, el aceite hervía en los motores.

Torcemos el rumbo en Puerto Cansado, virando en redondo y descendiendo. Nos tranquilizamos; el golpe, caso de dárnoslo, será mínimo. Tenemos el suelo a 50 metros, 100, a lo sumo. Dejamos atrás la cadena de dunas costeras, y sobrevolamos tierra firme. No sé bien cómo explicarme, porque la decoración cambia de manera apenas perceptible. Y eso que se ven los detalles como con lupa. Primero, un rebaño, y luego, tres o cuatro camellos corren asustados al paso del avión ¡Tan a ras de tierra volamos!

Es verde-violeta el color del mar. El cielo tiene una luz blanquecina, deslumbradora. Abajo hay arbustos ralos

(*Pasa a la página siguiente.*)



(Viene de la página anterior.)

y unos plantones como de garduña, que debe de ser una planta gramínea, prácticamente estéril, por entre la que merodean, con el frescor de la noche, los animalejos del desierto. Y arena. En la playa y en lo que alcanza a distinguir el ojo.

Columbramos de nuevo las edificaciones ocres de Cabo Juby: el fuerte, con su tapia dentada, y las casas menores aledañas. Minutos después, descendemos. Hay gestiones preliminares para seguir a Sidi-Ifni, y, por último, se desiste del viaje. No proseguiremos hasta el día siguiente, en uno de los aviones de la escuadrilla militar, también «Junker», hermano del trimotor de la Iberia, y tan viejo como él. (Merecería la pena dedicar un comentario, que quizá hagamos algún día a la eficacia, el ingenio y la capacidad de improvisación de los pilotos españoles de estas líneas, tanto militares como civiles.)

Superando el mal humor inicial del involuntario retraso, nos acomodamos a la nueva situación. Somos presentados a algunos españoles más. Nos desposeemos de ropa, y vamos a la piscina. El mar está allí mismo, al lado de la tapia, y algunos lo prefieren. Cien metros adentro está la factoría, en ruinas, de Mazenkie, un inglés que arribó por allí y construyó aquel caserío para refugio en sus recaladas pesqueras.

Conocemos al comandante Alonso, gobernador militar de la zona, y me encuentro yo con Pérez Aguilera, teniente del Servicio Cartográfico y Topográfico del Ejército, que dirige el coronel Aparicio, de dotes muy singulares, más que ninguna, la de la modestia (deseo que conste), al que me unen lazos políticos de familia, que no son del caso.

Pérez Aguilera es un ejemplo de persona nacida para la aventura y para moverse en la tierra con desenfado. No escatima energía, ni se preocupa mucho de precaverse. Al encontrarle—pocos días antes—, ha vuelto de una de sus navegaciones por la arena del Sahara. El barco es el camello. Ahora se dirá...

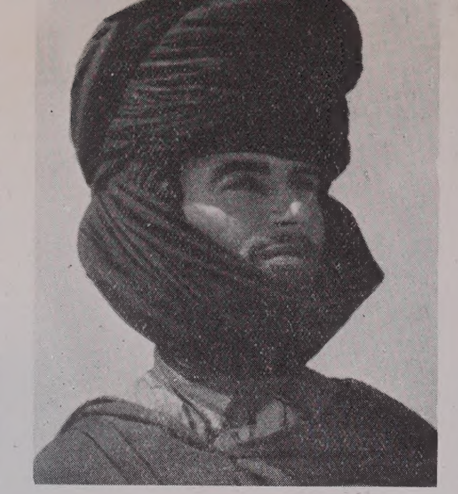
CÓMO SE LEVANTA UN PLANO

El conocimiento topográfico del Sahara, hasta fecha reciente, era poco menos que nulo. Las primeras exploraciones parciales se hicieron a fines del siglo XIX y principios del XX. Cabo Juby se ocupa en 1916. Entonces se inicia alguna penetración y se toma contacto con el terreno.

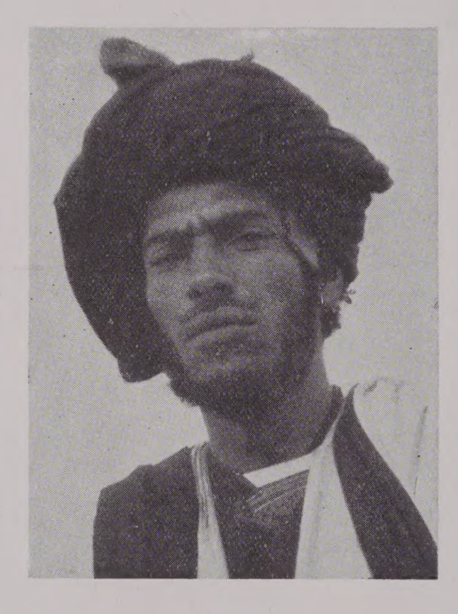
Después de 1939 se acomete en serio el problema. Hay que levantar un plano puntual del Sahara. Una serie de acciones de reconocimiento, sin procedimientos técnicos todavía rigurosos, es llevada a cabo por los grupos nómadas—secciones militares—y por la escuadrilla de aviación. En 1943-44, el trabajo es ya óptimo. Algunos años más tarde, el Servicio Geográfico publica un avance de la cartografía definitiva, a escala 1.000.000.

Levantar un plano en el desierto es duro. Sale un equipo o «partida» y comienza un viaje que puede durar tres, cuatro y hasta ocho meses. A veces, el trabajo se realiza a 70 grados de temperatura. Una marcha duró 340 kilómetros, no encontrando en todo el recorrido, durante dieciete días, un solo pozo.

Estas partidas son de dos clases: las llamadas «astronómicas» y las de «relleno». Las primeras tienen por







objetivo levantar puntos de referencia de cincuenta en cincuenta kilómetros. A continuación pasan las de «relleno», completando y levantando todos los accidentes. Unas y otras están compuestas por un oficial o suboficial y ocho o diez soldados, entre indígenas y españoles. Viajan en camello y saltan de pozo a pozo, haciendo lo que en el lenguaje de la región se conoce con el nombre de «aguadas».

Llevan sus propios medios de vida. El desierto, es desierto: produce arena y algunos pastos, y no es dadivoso.

NOMADEO

Por la noche, el comandante Alonso nos informa de otras particularidades de la vida allí. Estamos en su residencia o puesto de mando. Tomamos un café apetecible y alguna copa de coñac. El rumor del oleaje nos llega difuso y próximo por la ventana abierta. Están altas las estrellas, con algún grito de origen desconocido... Es una noche serena, y el aire, tibio, no agobiante.

El comandante Alonso charla sin parar, hace chistes y nos ameniza la velada. Sus palabras revelan experiencia y picardía. Es un veterano... «Se las sabe todas», como vulgarmente se dice. De entre los comentarios, recuerdo una definición pintoresca del camello. «El camello—nos dice, respondiendo a una pregunta—, que no es camello, sino dromedario, en esta zona, pues tiene una sola joroba, vive y muere filosóficamente. Su psicología se parece mucho a la del español: reclama por todo, pero lo hace todo, y bien. Se le carga, gruñe; se le descarga, gruñe; se le *barraca*, gruñe; se le pone en pie, gruñe... Pero una vez montado, sale andando y no para hasta el agotamiento. Hasta que un día se sienta, y ya no hay quien le levante. Es que ha muerto.» (Las palabras que transcribo son textuales. Las apunté, para que no se me olvidasen, por su grafismo. Y en mi opinión, son verdaderas; enuncian algo que coincide con la realidad. Es, somos unos bichos raros los españoles, muy difíciles de entender, si no se parte del supuesto de que somos *serios* en las virtudes y en los pecados. Al español hay que tomarle por lo que dice, pero sabiendo que bajo esa cáscara amarga de sus palabras y sus improperios tiene un corazón recio, tierno, y un ánimo emprendedor y resistente. La abulia o apatía del español es un espejismo, equivalente a los gruñidos del camello. Hay que conocerle por dentro para llevarle de la rienda con mano familiar y conseguir que rinda...)

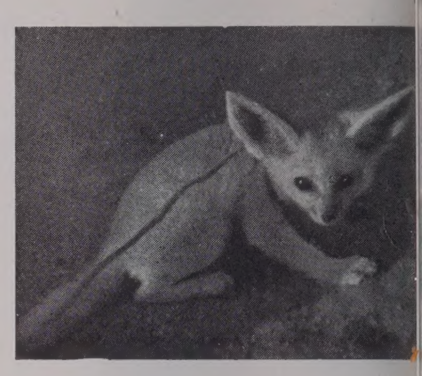
Otros datos que el comandante Alonso nos suministra darán interés a estas notas. Se refieren al «nomadeo». Nomadear es emprender un recorrido, de duración variable, en camello, con fines de información o policía, en el caso de las secciones militares de que he hablado antes.

Una sección de un grupo nómada se compone de treinta y seis indígenas y un oficial español. Cuando salen a nomadear, deben controlar el territorio e informar sobre itinerarios, pozos, campos de pastos..., según la misión que les asignen. El equipo de que deben proveerse está en función del cometido, aunque consta siempre de unas cuantas cosas esenciales: el camello, la tienda—«haima» y «venia»—, el «guirbe», odre de piel de cabra en el que conservar el agua entre pozo y pozo...

Un equipo sobrio, según se ve, que necesita alguna aclaración.

La tienda se llama «haima» o «venia», según esté tejida de pelo de cabra y de camello—la primera—o sea de lona blanca. Por lo común, la «venia» se coloca debajo de la «haima», quedando entre ambas, sostenidas por el palo del centro, una cámara de aire, que aminora el calor del día y la humedad de la noche. Sólo en casos de temperatura muy bonancible, o de un campamento de cortísima dura-

ción, pueden instalarse separadas in
dependientes.
«Rehala» es la montura que se co
loca al camello sobre su joroba, suje
ta por la baticola y la cincha. L
«hesama» es la cuerda que sirve d
rienda, y pende de una anilla pren
dida de la nariz del animal. El «dab
bus» es el palo, especie de fusta, co
el que se le guía a base de pequeño
golpes en el cuello. Y queda, demá
el «guirbe» antes descrito.
De estos pocos útiles modestos n
puede prescindir ningún viajero d
desierto. Son rústicos, pero vitale
Sin ellos, es una aventura loca em
prender una marcha. Luego, Dio
pone los pozos, o los aleja o los sec
a medida que se avanza hacia el in
terior.
Los de agua potable, en la zona es
pañola, escasean. No así los «salo



bres», numerosos a lo largo de la cos
ta. En el Aiun, el agua procede d
manantial. En la región de Smara
cauce de un río seco, brota fácilmen
te, y «muy rica», a dos metros y pic
de profundidad.
Resta un peligro: que el tiempo se
inclemente o sople un «irifi», un «si
roco». Entonces puede encontrarse l
sección que nomadea con que los po
zos del camino están cegados por l
arena. Y también puede sufrir un des
piste en la orientación y no tropeza
los campos de pastos previstos. Per
estos son gajes del oficio, y, con pala
bras del comandante Alonso, «de l
iniciativa del oficial y de la sobrieda
de la tropa, acostumbrada a estos ma
los pasos, depende que la dificulta
se resuelva con bien o desastrosa
mente».

FLORA Y FAUNA

Mis apuntes de la charla continúan
He de cortarlos en algún punto. Aña
diré que la flora del desierto, esca
sísima, se reduce a plantas gramínea
y espinosas, aptas para vivir de l
humedad de la noche, en tanto qu
la fauna es variada, a saber: gacela
antílopes, auris, oris, guepardos, hie
nas, chacales—son los gritos remoto
y no calificados que oímos bajo la
estrellas—, zorros, liebres, perdices..
más gran cantidad de lagartos de es
pecies varias, y reptiles...
Vida vegetal y animal tan raquíti
ca, está condicionada por el impre
visible régimen de lluvias, a su ve
de duración e intensidad muy varia
ble. En ocasión oportuna, los nativo
aprovechan para cultivar pequeña
parcelas de tierra, llamadas «graras
consistentes en hondonadas o depre
siones, en las que el agua se estanc
al llover. Arrancan y queman enton
ces los arbustos que crecen en ella
—de los que toman su nombre—, pro
ceden a una roturación súbita
siembran, en el acto, cebada, únic
cereal que el desierto admite. Ceba
que luego proporciona el aliment
básico de los naturales del país, l
«chicha», y que se condimenta d
diversas maneras.
Volamos, al siguiente día, con rum
bo Sidi-Ifni. Nos acompaña el recuer
do de unas horas pasadas en grat
compañía y de haber aprendido alg
superficialmente de unos hombres qu
no viven así. Me gustaría volver. Est
paisaje, desolado e inmenso, es un
sugestión para mí. ¡Con unos cuanto
libros, qué emocionante sería: pa
sosiego, vida individuada, personalí
sima! Porque el hombre está expues
to de continuo a ser devorado, absor
bido, *allanado* por su semejante, e
«otro» hombre, si bien también a se
enriquecido por él. Pero aquí hay má
soledad, más tiempo de pensar, soña
y, por lo mismo, más vida plen
Pues somos el sueño que soñamos
no el que rastreramente vivimos.
¡Desierto! Cabo Juby es uno de mi
sueños ideales de vida.

F. F.



ESCRITORES DE VENEZUELA

Después de la entrevista a ALONE, aparecida en el número anterior, en nuestro intento de dar a conocer obras y personas de las literaturas hispanoamericanas, hemos formulado algunas preguntas sobre las de Venezuela a nuestro colaborador José Ramón Medina, poeta él mismo.

José Ramón Medina nació en San Francisco de Macaira, Distrito Monagas, del Estado Guárico. Aparece en la vida literaria venezolana por el año 1945, publicando en revistas y diarios del país. Desde esa época escribe regularmente, colaborando en las principales publicaciones del país, particularmente en la «Revista Nacional de Cultura», «Revista de Cultura Universitaria», «El Nacional» y «El Universal».

Perteneció, desde su fundación, a la revista «Contrapunto», órgano del grupo literario del mismo nombre, que apareció en su país en 1947.

En el año 1944 obtuvo un premio interamericano de poesía en un concurso para estudiantes de enseñanza secundaria, patrocinado por la Academia de Letras Castellanas del Instituto Nacional de Chile.

En 1947 publicó su primer libro, «Edad de la Esperanza», con pie de la Editorial Voluntad, de Bogotá, Colombia. Dos años más tarde obtuvo el premio de poesía «Cultura Universitaria», por seis poemas agrupados bajo el título de «Parva Luz de la Estancia Familiar», que fueron editados, en 1952, por la Editorial Argés, de Madrid. Ese mismo año de 1949 publicó sus dos poemarios «Rumor sobre Diciembre» y «Vísperas de la Aldea», por los cuales le adjudicaron el «Premio Municipal de Poesía 1949». En 1950, la revista «Contrapunto» incluyó en sus cuadernos poéticos una «Elegía» que escribió en memoria de un compañero universitario muerto trágicamente.

El 25 de julio de 1952 le fué adjudicado el «Premio Boscán» en Barcelona, España, por su libro «Texto sobre el tiempo», publicado posteriormente, en 1953, por las Ediciones Cultura Hispánica.

La colección «Lírica Hispana», de Caracas, en el mismo año de 1953, le editó un conjunto de poemas inéditos con el nombre de «A la Sombra de los Días».

Entre sus últimas publicaciones se cuentan: «La Voz Profunda», editada en 1954 por la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación de su país; «Como la vida», poemario incluído en la Colección Adonais en 1954, y la biografía del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, que apareció en la Colección de Biografías de la «Fundación Mendoza». El poeta anuncia la próxima aparición de su libro «Los Júbilos Contrarios», en el cual ha trabajado intensamente en los últimos años.

Es doctor en Derecho por la Universidad Central de Venezuela, que le concedió una beca para seguir en Europa estudios de especialización de Derecho Penal en las Universidades de Roma y París, en las cuales permaneció dos años. Conoce toda Italia, Austria, Suiza, Francia y España, a la que ha visitado en tres oportunidades.

Actualmente es profesor universitario en materias de su especialidad, dictando cátedras de Derecho Penal, Sociología y Problemas Sociales en las Facultades de Derecho y Economía de las Universidades Central y «Santa María», de Caracas.

Acerca de su poesía ha escrito el mismo Medina: «Si es de escoger cuál de mis obras poéticas es la más significativa, yo dudaría entre mi último libro «Como la vida», que actualmente circula, y el anterior, «Texto sobre el Tiempo», con el cual gané el «Premio Boscán», en España. Son dos poemarios en cierta forma distintos, en temática y aun en expresión, a pesar de que ambos giran en la órbita de lo temporal y de lo humano, como formas esenciales de la vida. «Texto sobre el Tiempo», por ejemplo, define la actitud del hombre en su afán de intemporalidad y coloca al poeta en su gran papel de testigo. «Como la vida» es el recuento de los sucesos cotidianos, la Historia en su doble aspecto de cálida intimidad y fervorosa participación colectiva, y el testimonio del tiempo que pasa sobre el individuo y sus cosas, y las defiende y destruye a la vez.»

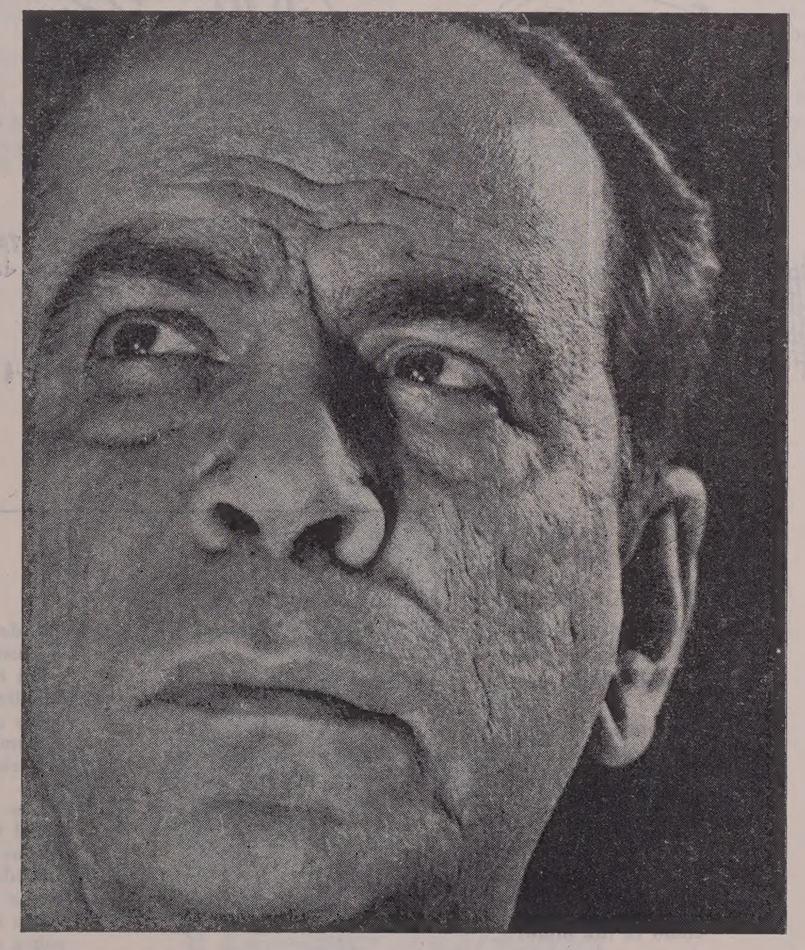
Preguntamos

ué escritores jóvenes se anuncian omo «promesas» ciertas en Venezuela?

'o me atrevo a calificar de pujan- y ambicioso el actual movimiento rario de mi país. A las figuras con- radas se ha incorporado, en los imos veinte años, un sorprendente po de jóvenes escritores que afir- n con sus nuevas obras una rica y stante tradición venezolana. El nto, la novela, la poesía, el ensayo un el teatro son géneros que cuen- con un notable cultivo entre otros. Respecto a los jóvenes, hay hacer necesariamente una distin- n entre quienes ya dejaron hace npo de ser «promesas» para con- tirse en activas realidades, y los evos que se anuncian con segura eranza. De los primeros han de ncionarse así, de memoria, a los tas Juan Liscano, Juan Beroes, Gramcko, Pedro Francisco Lizar- Rafael Angel Insausti, Juan Ma- el González, Aquiles Nazoa, Luis tori, Jean Aristeguieta, Pedro aya, Francisco Salazar Martínez, Lameda, J. A. Escalona Escalona; os ensayistas Guillermo Morón, que estupendos trabajos ha realizado uí mismo, en España; Eddie Mora- Crespo, J. L. Salcedo Bastardo, ar Sambrano Urdaneta, Orlando aujo y Pedro Pablo Paredes; en el tro señalamos dos nombres: Ra- l Pineda y Román Chalbaud, y en campo de la cuentística, a Antonio rquez Salas, Humberto Rivas Mi- es, Gustavo Díaz Solís, Oscar Gua- nato, Alfredo Armas Alfonzo, Héc- Mujica y Manuel Trujillo. Y de más jóvenes, recientemente apa- idos y ya calificados por sus diver- trabajos, podría indicarse a Juan zadilla, Alfredo Silva Estrada, Mi- l García Mackle, Juan Salazar neses, Adriano González León y n Sánchez Negrón.

uede precisar alguna circunstancia ersonal de los mismos, o las «di- ecciones» intelectuales de su obra?

l mundo literario venezolano, so- todo en el sector de los jóvenes, le con atención los movimientos éticos y escuelas contemporáneas, nilando con rigor el fruto histórico ellos procuran; pero no puede rmarse que entre nosotros se per- a una influencia en determinado tido o rumbo de la creación en ge- al. En el cuento y la novela, por mplo, que son dos géneros de im- tancia capital en nuestra literatu- seguimos los caminos—actualiza- , eso sí—que ha marcado la gran dición narrativa hispanoamericana, la incorporación vital de sus elementos primarios: vida, historia, realidad telúrica; en poesía no dependemos de ningún «ismo» importado —aunque hace algún tiempo circuló el juego surrealista con bastante fervor—, sino que buscamos la expresión autóctona, sustancial, de la realidad americana tal cual es, sin perder de vista por eso las fuentes líricas que nos vienen tradicionalmente de la literatura española y las aportaciones innegables de otras literaturas, como la francesa y la italiana. Lo mismo sucede con el ensayo, la historia, el teatro, la biografía. En síntesis, quiero decir que no hay «direcciones capitales», exclusivistas, entre los jóvenes intelectuales venezolanos, aunque, como es natural, la diferenciación de estilo o tendencia personal se imponga de una u otra manera.



Rómulo Gallegos.

¿Sucede en Venezuela como en otros países—España, en parte—donde la capital centraliza la vida literaria y científica?

En Venezuela sucede exactamente como en todas partes. La expansión de la capital, Caracas, sorprendente en los últimos años, ha concentrado la mayoría de las actividades intelectuales del país. Puede decirse que para destacarse en cualquier dirección cultural, literaria o científica, hay que contar con el respaldo del mundo intelectual caraqueño. Sin embargo, la provincia no ha desaparecido totalmente del escenario. Hay lugares, como Valencia, Barquisimeto y Mérida, ciudades del interior, que mantienen una activa vida intelectual. También otros centros de importancia, como Maracaibo, Valera y Coro, parecen revivir ahora con pujanza.

¿Tiene alguna influencia positiva la estructura económica y financiera de Venezuela en los «modos» y el desenvolvimiento de su vida intelectual? Y en caso de que esta influencia exista, ¿sus consecuencias serán adversas o favorables?

Indudablemente que la situación de prosperidad económica de mi país influye en el desenvolvimiento de su vida intelectual, en general, favoreciendo el cultivo de muy distintas actividades en los diversos órdenes de la cultura: ciencia, arte, música, literatura, pintura, etc. Nuestras universidades oficiales, por ejemplo, se han convertido en grandes centros de irradiación cultural en todo sentido. A ello se añade, en forma positiva, la creación en Caracas de dos nuevas universidades privadas, para satisfacer exigencias de la creciente población universitaria concentrada en la capital. Definitivamente, pues, creo que la estructura económica y financiera del país favorece ampliamente el desarrollo intelectual venezolano, el cual, a pesar de eso, conserva los mismos valores de permanencia que han caracterizado su vigorosa tradición.

Finalmente, ¿qué figuras ya consagradas en Venezuela debe *conocer el mundo? Observe que he subrayado la palabra* debe. *Han de ser figuras realmente «exportables», con perdón por el término.*

Yo creo que en la actualidad, es decir, contemporáneamente, tenemos suficientes nombres con obra acreditada para figurar en el rango de eso que usted llama «figuras exportables», sin necesidad de recurrir al pasado. Aparte de Rómulo Gallegos, nuestra máxima figura contemporánea en el campo de la novela, Mariano Picón Salas y Arturo Uslar Pietri, ensayistas y novelistas ambos, no tienen nada que envidiar a los mejores escritores europeos de la actualidad. También Ramón Díaz Sánchez, que destaca en el cultivo de la biografía, la historia y la novela, es digno de ser conocido y difundido en el ámbito hispano hablante. Santiago Key-Ayala, uno de nuestros escritores clásicos—en la acepción de modelo—, representante viviente de una de las generaciones literarias más importantes de nuestro país, es asimismo una figura de gran prestigio y autoridad intelectual. Libros de estos escritores que he mencionado han sido traducidos ya a varios idiomas—francés, italiano, inglés, e inclusive al ruso y al checo—, y circulan profusamente en países distantes a nuestro lenguaje castellano. Recientemente ha fallecido otro escritor de garra y prestigio, José Rafael Pocaterra, cuentista, novelista y panfletista de los más recios que ha producido Venezuela. Dos figuras de la poesía, desaparecidos también recientemente, merecen el honor del conocimiento: Jacinto Fombona Pachano y Andrés Eloy Blanco. Otros escritores de menor edad que los nombrados pueden incluirse en ese rango, como Antonio Arráiz, que destaca en el cuento, la novela y el ensayo, y Miguel Otero Silva, quien acaba de publicar una gran novela, «Casas Muertas», que ha entusiasmado a la crítica hispanoamericana. Entre los

RAMÓN DÍAZ SANCHEZ
IDA GRAMCKO
MIGUEL OTERO DE SILVA
MANUEL FELIPE ANGELES
SANTIAGO REY AYALA
GUILLERMO MORÓN
MARIANO PICÓN SALAS
GUSTAVO DÍAZ SOLÍS
OSCAR SAMBRANO URDANETA
ARTURO USLAR PIETRI
VICENTE GERBASI
PAREDES JARDIEL 56
JUAN LISCANO

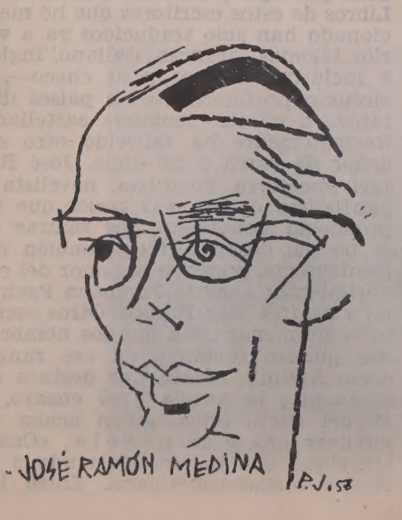
Preguntamos

(*Viene de la página anterior.*)

poetas, menciono en ese mismo plano a Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Manuel Felipe Rugeles, Ida Gramcko...

Y otra pregunta más: ¿Aconseja algo a nuestros países—los hispanoamericanos y España—para que enriquezcan las relaciones culturales?

El consejo no puede ser otro que el de intensificar el conocimiento mutuo, propiciando un intercambio más estrecho entre los escritores de ambas latitudes. Quizá sea el papel de las revistas literarias, en general—e ÍNDICE es un magnífico ejemplo—, el que esté llamado a colmar ese vacío de las relaciones culturales entre España e Hispanoamérica. Otra magnífica posibilidad es la del personal conocimiento—que se tuvo en otras épocas en forma admirable—, tomando en cuenta para ello las facilidades de comunicación que brinda nuestro tiempo.



Rito

Toma esta sal, este aceite, esta miel temblorosa.
Mi ofrecimiento es trémulo y reciente:
boca de pluma, roce de paloma, pulpa en el comienzo.

Te consagro este anillo
de humos, de arenas, de cenizas.
¿Es el ala blanquísima
bajo un cielo de cipreses,
sobre un valle
de trigos y maíces ondulantes?

Toma esta oración que brota
como la luz inmóvil
de un viejo atardecer.
Es verbo elemental,
tibieza de hoja azul ya desprendida,
roce de clara fuente que comienza
el viaje tierno, la creación
de los tiempos fluviales, anteriores.

Casi como un espejo, apenas
rastro invisible, corona de laurel.
No tocas su dureza,
ni su ebriedad detiene tus raíces.
Es como un latido,
como un vuelo de peces desprendidos
desde el fondo de un río
o la aguda, imperceptible cauda
de ágil flecha
que, de improviso, salta
de entre las manos diestras
del cazador antiguo.

Toma esta sal, este aceite, esta savia reciente,
este rayo deslumbrado,
que de mi centro a tu centro
se descubre
en el metal del agua, de la luz,
del día,
como un adolescente que retorna
a iluminarse bajo
un árbol sangrante y ciego.

No es la elegía (pluma fuera).
Ni el relámpago de la miel.
Ni las ruinas del pájaro
abatido.
No la rota vara de la uva.
Ni la inmovilidad del polvo
sobre el mármol
de calladas campanas.
Ni el color del vino
que sube
al viejo corazón de los cipreses.

Es la sombra de todo eso.
Es el recuerdo
de todo lo anterior y persistente.
Es lo desgarrado y lo firme.
Lo acabado y lo que ahora empieza.
Es la vida, el eco de la vida,
su pupila, su ramo terrestre,
su pecho tembloroso,
y la red que caza, bajo el tiempo,
la claridad radiante, las sombras azules,
la ceguedad de ásperos umbrales.
Y el amor, el tierno pan del amor
que recoge la mano del hombre:
firme y única afirmación sin recelo.

Por eso, si quieres,
he aquí esta sal, este aceite,
esta miel temblorosa.

JOSE RAMON MEDINA

LA "CULPA" DE DON QUIJOTE

or J. FERNANDEZ FIGUEROA

Publico este punto de vista sobre el «quijotismo» con el resquemor de no decir más que disparates. Pero dicho está. Para que fuese más claro su sentido, debiera haber publicado antes otras notas que tengo escritas. Son muy extensas, y prescindo de ellas. No quiero abusar del lector, si lee...

Se me antoja que lo que pienso decir a serme difícil explicarlo con alguna uridad. Quiero referirme, nada menos, «pecado» de Don Quijote, a la «cul» en que Don Quijote incurre practindo, realizando su quijotismo. ¿Es que quijotismo es pecado?, se me pregunrá. «Para Don Quijote, sí», respondo. para los que Don Quijote alancea conmueve, vence o hace reír con su emplo, sino para Don Quijote mismo, icamente **ante** Don Quijote. Y es peido, por ser un exceso. Don Quijote, quijotear, lo hace en nombre de un pulso caritativo, pero esa acción caativa, llevada en la práctica a sus úlnas consecuencias, se vuelve contra el e la ejercita. La razón es sencilla: on Quijote, por el desmedido afán de alma, se convierte, no en brazo la justicia, sino en juez de ella, y olica a los negocios humanos una medida **divina**, sin ser Dios ni su represennte en la tierra. A una justicia relati, como ha de ser necesariamente la la tierra, aplica un criterio absoluto. ra cuestiones en que no se dilucida salvación del alma, emplea criterios ligiosos, de trascendencia y redenón... Quiere redimir en la tierra algo ie no es redimible en la tierra: el ma, aquello del hombre que no es teeno, sino de otro mundo.

Para que se vea con claridad lo que go: Don Quijote no debió desenvair nunca la espada, pues al hacerlo inrría en error e injusticia, ya que lo e convenía al código moral de Don uijote, de índole religiosa, era confer al delincuente y perdonar las ofens. Pero Don Quijote no era sacerdote, les tenía mucha simpatía a los curas. mpoco era juez, hombre de leyes en ercicio: no podía tomarse la justicia or su mano.

En realidad, Don Quijote lo que hace, un acto de arrogancia inocente, es plantar al juez y al cura, diciendo: 'o me valgo solo». Don Quijote es omo Juan Palomo, en materia de les y de moral. El dicta la norma, él ñala al transgresor, él absuelve o conena. El alma de Don Quijote es un triunal constantemente constituído, que alla» en el acto, por un acto de vontad de su ardentísimo espíritu carito. Arde en fuego de amor Don Quite, y por eso es súbito y denodado y cagerado. Se dispara a la acción como na ballesta tensa de continuo, que resonde al más leve estímulo, a la más ve insinuación de necesidad moral de orar

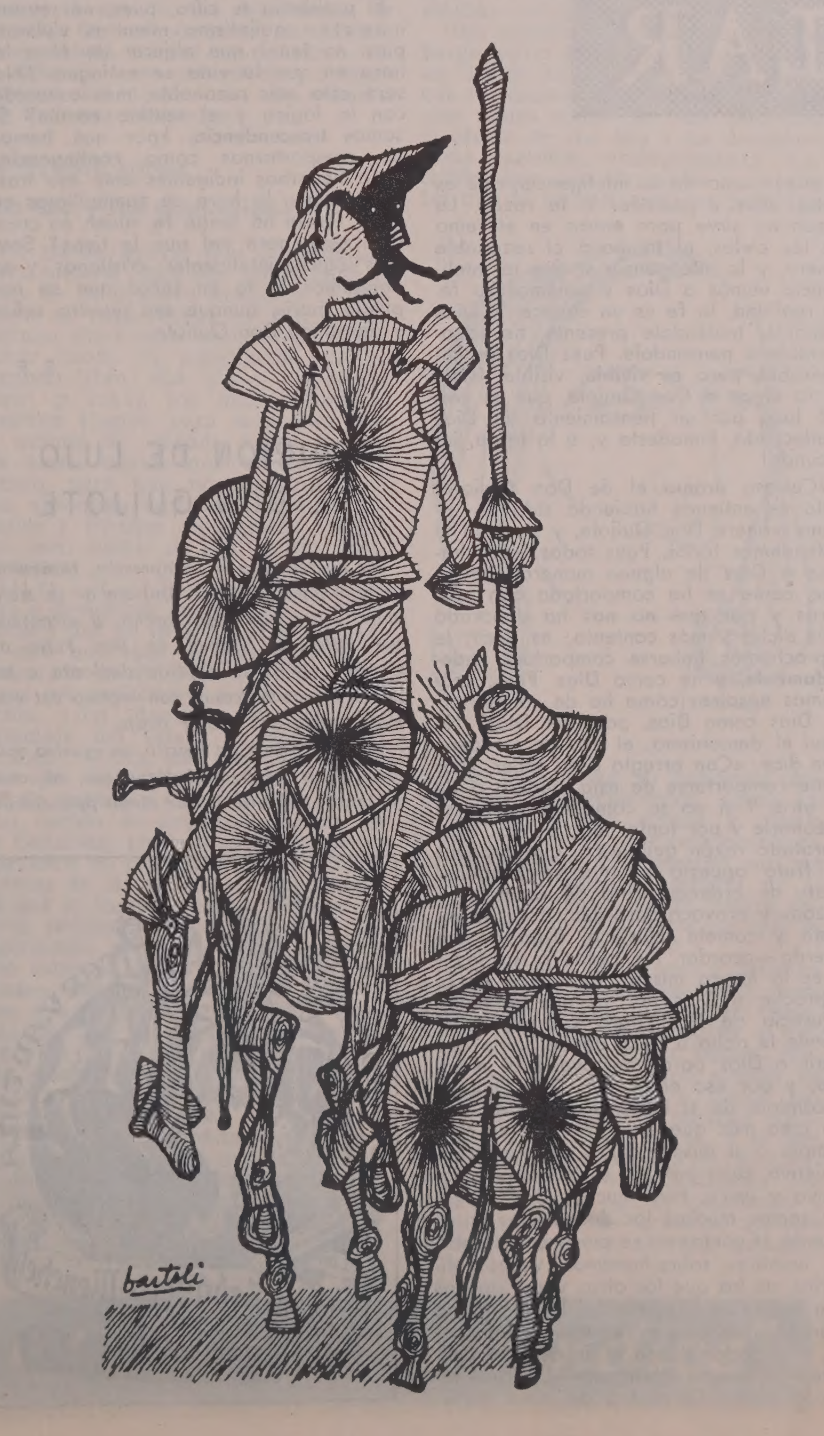
Don Quijote es un ejemplo dignísimo no imitar más que a medias, y un ma de meditación en el que se cifran s cuestiones que importan al hombre obre todo, en este mundo y en el otro. or algo Cervantes compendió en esa ora inimitable lo que hay de complejo, co y humano en la humanidad, tomanb a cada hombre por su caso, sin nomrarle, pero teniéndole presente. Cerantes es la sabiduría suma, fruto del olor y de una experiencia rica en siaciones varias y contradictorias, predida por la inteligencia. Asombra lo ue **vió** Cervantes en el fondo oscuro tenebroso del hombre, y lo que padeó Cervantes. Su vida no tuvo descanso, orque no tuvo descanso su inteligencia su enardecida alma tierna e inquieta. fracaso de Cervantes es la obra más ara levantada por el talento del hombre como venganza contra los hados dversos y la felicidad negada un día otro. Pero es esta una venganza generosa, una venganza caritativa, o con acritud tan encubierta que se viste de util comprensión y disculpa.

El matiz de protesta que Cervantes uso en su obra, hay que buscarlo en ómo se comporta Don Quijote ante los emás hombres y ante Dios. **Se toma la sticia por su mano**, tras decretarla él or sí y ante sí, sin otra apelación ni asación. Don Quijote es el gesto airao de Cervantes contra la moral mundana o terrena que le ha castigado a injusticia y destierro, que ha sido inicua con su derecho a la felicidad y al éxito, o por lo menos a un más que mediano pasar y padecer. Sin embargo, es tan dúctil, tan estoico, madera de tan buena cepa Cervantes, que Don Quijote no pasa de cometer injustos actos de justicia sobre el papel, y éstos envueltos en un halo de humor y melancolía que se contagia al lector y no deja en su alma más que una sonrisa, un rastro de pena y solidaridad humana. Cervantes era un alma levemente irónica, casi libre, que ironizaba en la medida en que no era libre del todo, en que no era santa del todo, pues santidad equivale a libertad, antes que a otra cosa alguna. El alma se independiza de las leyes de la materia, de la carne, y se rige por su libre albedrío, esclava de Dios nada más.

En el corazón de Cervantes, a última hora, se produjo la torsión o desgarramiento finales deseados. Por eso Don Quijote se muere como se muere, comprendiendo que en la vida ha delirado y hecho el loco. Lo confiesa el propio Don Quijote —Cervantes— en el instante decisivo... Antes de ese instante, en el corazón de Don Quijote, Dios había sido suplantado por un desafuero: el que Don Quijote cometía cada vez que se arrogaba el derecho de Dios —único en posesión de ese derecho— a juzgar, condenar y absolver, según su propia justicia, absoluta e irreconocible, por definición, **desde** la tierra. Y, desde luego, irreemplazable. La justicia de Dios nos es desconocida, en tanto vivimos; mal puede ser practicada. Puede ser interpretada. Pero el que se comporta como si **conociera** en lugar de como simple intérprete —por tanteo y adivinación— comete injusticia mayúscula. Don Quijote era de los de esta cuerda. Era un propenso a la demasía, cumpliendo como si conociera por sabiduría positiva lo que simplemente nos es dado interpretar, colegir por aproximación y con todas las salvedades. La fe viva, real, en algo se esboza y emboza en un cierto escepticismo respecto de ese algo que afirma. Don Quijote nunca, o casi nunca, tuvo esta duda sobre su razón, sobre su locura, y por esto hasta el final no vuelve de ella. Lo que salva, lo que compensa a Don Quijote de su quijotismo es su muerte. Aquí es donde Cervantes da la medida de su fe religiosa honda, y se entrega sin condiciones. Hasta entonces ha hecho incurrir a Don Quijote en megalomanía, en demonismo; le ha hecho caer, pecar y ser culpable. Pues Don Quijote representa, insisto, el «reproche» que Cervantes lanza a la vida que se ha visto obligado a llevar y a la injusticia de que ha sido objeto. No descubro nada con lo que digo. Pero este reproche se ha tomado siempre como un reproche a los hombres, a sus semejantes, a su prójimo. Me parece, sin embargo, que el reproche es más alto, tiene una dimensión metafísica. Cervantes, en efecto, con Don Quijote en la mano, reprocha a los hombres la injusticia o infelicidad de que le han hecho víctima, protagonista. Mas ese reproche no se detiene en los hombres, sino que alcanza a Dios. Pues Cervantes era un hombre de fe —lo prueba el modo de morir que eligió para Don Quijote—, y esta fe, como humana que era, flaca y débil, tuvo sus resquebrajaduras: una especie de grieta en su consistencia y constancia. Cervantes duda de cuando en cuando, y ésto hace su fe tan nuestra, tan prójima, tan **humana.** Y tan fe: pues lo propio de la fe positiva —lo he dicho arriba— es ser recelosa de su firmeza y de su razonabilidad. Los hombres creemos porque sí, como amamos, por un acto súbito y en cierto modo gratuito. Luego viene la razón, deja oír su voz, y nos electriza con alguna dosis de escepticismo. Son como ondas de incredulidad que recorren nuestra alma periódicamente, impensadamente, y nos dejan dubitantes, flacos de voluntad, perplejos. En aquellas personas en que la razón priva sobre el sentimiento o la fe, la razón acaba trocándose en fe —fe en sí misma— y entonces viene el loquear en el razonar, pues no hay género de locura comparable al de la razón que se cree suficiente, al de la razón que cree en la razón por una suerte de mecanismo semejante al de la fe. No hay equivalencia posible. La fe es la fe, don de Dios, y la razón un añadido o cualidad de la fe, por virtud de la cual la fe, una vez existente, se explica y da razón de sí... Pero son, entre sí, intercambiables. No podemos tener fe y sustituirla por la razón; ni tener razón, un hábito o aptitud razonante, y comprarnos con ella una fe. Pues la fe, se tiene o no se tiene. Lo que ocurre es que nunca hay una fe químicamente pura; ni se da tampoco una razón que no esté contaminada de creencias, atisbos y actos de fe pre-racionales. Uno de los modos como la razón se expresa es por la fe en sí misma, y esto ya es, no se me negará, un acto de fe tan consistente como otra modalidad cualquiera de expresarse la fe, que es indispensable al hombre —se cifre en **esto** o **en aquello**—, pues sin fe de especie alguna el hombre carecería no ya de razón, sino de vida. Sería una forma mineral, inorgánica de estar en el mundo, que no es vivir todavía, y menos vivir vida humana, racional.

Don Quijote es un razonante, con mucha fe en su razón y en la fuerza de su pensamiento, capaz de conformar al mundo, de reformarlo... Hasta ahí, la cosa no pasa de algo bien intencionado y digno de alabanza. El mal empieza cuando Don Quijote pone en práctica sus planes de reforma, su doctrina de la liberación del hombre de las cadenas que le atan y esclavizan. Pues entonces se ve que Don Quijote estaba loco. Mas aclaremos ésto en seguida: loco **para** él. Su demencia o deficiencia mental se cifra en que tomaba por una ley su razón, que no podía ser más que un caso, un decreto rectificable en cuanto se advirtiese que no valía, que provoca los efectos contrarios a los deseados. Sin embargo, Don Quijote, loco y bien loco, no se apea de su caballejo. Así va por los caminos repartiendo mandobles, siendo tundido a palos y desarzonado. Pero no importa: su razón es más sabia. Dios habla por su razón; pero Don Quijote se engríe de saber que tiene razón en principio, y entonces convierte este principio de razón —razón relativa— en razón absoluta. Ya no hay quien le detenga. La Razón es su razón. Su razón es la Razón de Dios, que habla en su boca y que él ejecuta, no según modestamente interpreta, dispuesto a rectificar, sino de una vez para siempre y sin error posible. En este salto o transposición de razones, en sustituir la suya, personal y desmentible, por la de Dios, absoluta e ininteligible, está el nudo de la locura de Don Quijote. Locura que referida a otros, a los que sufren sus efectos, no es «culpable», pues verdaderamente Dios habla por boca de Don Quijote en muchas ocasiones, con su cordura **más que humana**, pero que acaba en «culpable» ante sí misma, por ser esgrimida con arrogancia, arma en ristre, en lugar de con modestia, sin sangre y con dudas... Don Quijote es tan **quijote** que convierte el mérito inicial, potencial de su quijotería en un desafuero. Se hace acreedor a la camisa de fuerza y a que se rían de él. ¿Por qué, si su código del honor, su temperamento moral es alabable en principio? Por lo dicho arriba: porque convierte esta razón de principio en la razón misma, prescindiendo de circunstancias, personas, casos... Y entonces el principio de razón concluye en razón de la locura.

Cervantes está sustituyendo aquí, al obligar a su héroe a tal conducta; está sustituyendo aquí la voluntad de Dios por su interpretación de ella; le está enmendando la plana. Un enmendado de



esa índole sólo puede ser entendido como un reproche, y he aquí por qué hablaba yo antes de un reproche ontológico de Cervantes, atañente a Dios mismo, más que a lo simple humano y terreno de la vida.

Cervantes sintió ramalazos de duda en su fe; ondas racionalistas recorrieran ésta, poniéndola en un brete, y haciendo nacer de su ser íntimos destellos de ironía, briznas de ira. No cuajaron en rayos porque la fe de Cervantes era fe real, rectilínea, aunque con baches y tropiezos, de los cuales se levantaba enriquecida y animosa; en lo cual probaba que era una fe consistente, suficiente, por ser una fe con máculas y sarpullidos de dubitación y resquemor. El absolutamente seguro de sí, ¿cómo acabará? Acabará como Don Quijote, arrepintiéndose de la necedad de haber creído que su razón era la razón de todo, el todo de la razón y que más allá de ella todo era locura y apostasía. Cuando no es así. Pues, ¿qué es locura y cordura? ¿Qué es razón y sin razón? Para un creyente, para la fe religiosa, razonable es aquello que nos acerca a Dios, y no es razonable lo que nos aleja o desasemeja de Él. Y ¿qué nos acerca a Dios sino proceder como Don Quijote a la hora de su muerte?

La cordura para un hombre es ser santo. Don Quijote equivocó el camino, no el proyecto; los métodos, no el fin; equivocó su vida, y por eso la desdijo o rectificó al morir. Tenía madera de santo, con vetas de demonismo, pues era un emperrado en producir el bien por sí y ante sí, definiéndolo él e imponiéndolo. Si Don Quijote hubiera conocido a Iñigo de Loyola, éste le habría arreglado, cepillado el cacúmen y embarcado para las Indias. Le habría apretado los tornillos. Entre la santidad y la herejía, o entre la santidad fértil y la estéril —para expresarnos de alguna manera— no hay más que un paso. Don Quijote no lo dió porque Cervantes tenía cuentas que arreglar con Dios, cuentas pendientes que pedirle. Al final, Cervantes, que había nacido para santo, se apercibió del dislate moral en que incurría y optó por que Don Quijote volviera a la cordura, muriese cristianamente. Pues el alma de Cervantes era pura en su raíz y su fe no provenía de la razón, sino de la inteligencia, que es antes, más y posterior a la razón. La razón no sirve para entrar en el reino de los cielos, ni tampoco el razonable dinero, y la inteligencia sí. Por la inteligencia vemos a Dios y tenemos su fe. En realidad, la fe es un conocer a Dios viéndole, teniéndole presente, no razonándole o pensándole. Pues Dios es impensable, pero es **vivible**, visible. ¡Que se lo digan a Don Quijote, que se volvió loco por un pensamiento de Dios inadecuado, inmodesto y, a la larga, infecundo!

¡Curioso drama el de Don Quijote! Sólo se entiende habiendo sido de alguna manera Don Quijote, y por eso le entendemos todos. Pues todos reprochamos a Dios de alguna manera, alguna vez, cómo se ha comportado con nosotros y por qué no nos ha deparado más dicha y más contento; es decir, le reprochamos haberse comportado **indebidamente**, y no como Dios. Pero, ¿sabemos nosotros cómo ha de comportarse Dios como Dios, para ser Dios? He aquí el demonismo, el eco de la razón que dice: «Con arreglo a mi saber, Dios debe comportarse de esta manera o de la otra. Y si no se comporta así no sé razonarle y por tanto dudo de Él». ¡Disparatada razón quijotesca, que produce el fruto opuesto al que se propone! Trata de ordenar, trata de «someter a razón» y provoca desorden; trata de ser justa y comete injusticia, trata de ser cuerda —acordar las cosas a su ley— y es la locura misma. Cervantes, en su reproche a Dios por lo que estimaba injusticia de Dios para con él, sabía dónde le dolía a Dios, dónde había que herir a Dios para conmoverle al máximo; y por eso enajena a Don Quijote, sacándole de sí hasta el punto de que no crea más que en sí, de que se contemple a sí mismo como algo exterior, objetivo, cuya palabra es la palabra decisiva y única. Hay muchos Don Quijote; somos muchos los **donquijotes** en el mundo. ¡Cuántos no se creen casos aparte, hombres sobre-humanos, voces solitarias, de las que las otras voces apenas son eco, hueca repetición! La locura de Don Quijote es una locura contaminante, y no todos tienen el fin de Don Quijote —la muerte inteligente—, porque no todos somos Cervantes, de alma humilde, prudente y sabia, no obstante pasajeras locuras. Pues la locura es un veneno, como todo aquello en que el hombre pone afección desordenada, una fe o un regusto que no debe poner. Más aún: no es que la locura sea desorden; lo es, pero porque expresa un desorden anterior; es la consecuencia de un desorden que se expresa locamente. La locura del «orden» humano —de conseguir en lo humano un orden imposible— es locura, porque en el fondo se intenta conseguir un orden suprahumano, tratando de imponerlo como una razón superior, objetiva, que no es tal razón, pues nada humano puede ser más que humano, algo sencillo, modesto, desbordado constantemente por la realidad y desmentido por los hechos —las acciones humanas o de la Naturaleza— que son en instancia última, de origen divino; que escapan a la ordenación y al dictado, al arbitrio de la razón humana. Así, el que es inteligente —se da cien veces el caso— desmiente con su muerte su vida (en lo que se prueba la ilogicidad y menguada razonabilidad de ésta, pues una manera razonable de vivir será vivir con arreglo a razón y no sólo morir con arreglo a razón, viéndose obligado a revisar, para morir razonablemente, la vida anterior a la muerte). Y este desmentido de un género de vida a la hora de morir, ¿qué prueba, sino escasa inteligencia en el prólogo y preludio de la muerte que es la vida?

Los españoles tenemos un dicho significativo: «A la hora de morir, todos llamamos al cura», significando con esta frase: «Todos recurrimos a Dios». Pues si hemos de llamarle e invocarle a la hora de morir, ¿por qué no hemos de vivir con arreglo a la ley de Dios que el cura representa, mientras vivimos? Pero hacemos algo parecido a lo opuesto, vivimos poco inteligentemente, aunque **con mucha razón...** Tan poco inteligentemente, que al morir negamos el vivir que hemos sido, la conducta según la cual, **razonablemente**, nos hemos comportado. ¡Loca razón, semejante a la de Don Quijote...!

El problema se cifra, pues, en revisar nuestro quijotismo mientras vivimos, para no tener que abjurar de él a la hora en que la vida se extingue. ¿No será esto más razonable, más concorde con la lógica y el sentido común? Si somos **trascendencia**, ¿por qué hemos de comportarnos como **contingencia**, para hallarnos indigentes ante esa trascendencia a la hora de zambullirnos en ella? Quien no tenga fe, quien no crea, bien está, pero ¿el que la tiene? Seamos lógicos inteligentes: cristianos, y no pongamos la fe en señor que se nos pueda morir, aunque sea nuestro señor y despótico Don Quijote.

F. F.

EDICION DE LUJO DE DON QUIJOTE

Ha aparecido una reimpresión, totalmente reformada, de «Don Quijote de la Mancha», sobre hojas de corcho, y ejecutado por Ediciones Viader, de San Feliú de Guixols (Gerona). Edición dedicada a los países iberoamericanos con motivo del cincuentenario del primer tiraje.

Para la misma ha escrito un efusivo prólogo Juan Sedó Peris-Mencheta, al cual pertenece el ex-libris que abajo publicamos.



NOTICIAS

★ *Conferencias*

El Ateneo de Sevilla, a través de su se ción de literatura, ha organizado, en mes de abril, un ciclo de conferencias s bre «Poesía sevillana».

Guillermo Servando ha hablado sob «Cernuda y Aleixandre»; Manuel G. Viñ sobre «El paisaje en la poesía de Anton Machado»; Manuel Montero, sobre «Escu la sevillana: M. Machado, R. Laffón, Adri no del Valle y J. Romero Murube»; Rafa Laffón, unas «Palabras de congratulació a los jóvenes poetas»; María de los Re Fuentes, sobre «Poetas jóvenes de Sevilla» Joaquín Romero Murube, sobre «Mediodía y Francisco López Estrada, sobre la «Le ción de Bécquer».

★ *Exposición*

Del 14 al 19 de mayo han estado abier al público las salas del Departamento Cultura de la Delegación Nacional de Ed cación (Alcalá, 93), en las que se ha e puesto una serie de obras pertenecientes los artistas que vencieron en la prime selección del IV Concurso Nacional Bolsas de Viaje para artistas plásticos, co vocado por el Ministro y Delegado nacion de Educación.

Con las obras que alcancen Bolsas Viaje en dicho concurso, juntamente co las que la obtuvieron en años anterior el Departamento de Cultura organizará u exposición ambulante por todas las capit les de provincia, con el fin de dar a con cer ampliamente la obra de estos artist jóvenes.

★ *Pintor-poeta*

Gerardo Rosales, hermano del conoci poeta Luis Rosales, se ha revelado co pintor de rara sensibilidad, habiendo ve dido en Madrid todos los cuadros que pin en Granada, su lugar de residencia.

El crítico señor Sánchez Camargo elog la obra del artista granadino, así co otras personalidades.

Gerardo Rosales es también autor sentidos poemas, pero donde pone más manifiesto su mundo interior es con s alucinantes pinturas de árboles retorcid

A fines de 1955 se ocupó de este artis el periódico «Ideal», de Granada.

★ *Lección magistra*

En el paraninfo del Instituto «Carde Cisneros» tuvo lugar, días pasados, un lemne acto académico con motivo de próxima jubilación de dos catedráticos mencionado centro, los señores don Fra cisco Cebrián y don Agustín Moreno.

Ante una numerosa concurrencia de tedráticos, compañeros y alumnos, d Agustín Moreno pronunció su última l ción acerca del tema «Meditaciones bio gicas».

Tras un recuerdo a sus cincuenta a de labor docente, comenzó evocando—d Agustín Moreno—el desarrollo de las ci cias naturales y de la Biología, desde fase de los curiosos de la Naturaleza, é ca buffoniana, la época pragmatista y posterior de la filosofía de la Naturale

Hizo un breve esquema de las gran leyes biológicas; *unidad, variedad, arm nía, ahorro y eficacia*, y de los proce naturales en comparación con los que hombre realiza a través de la técnica.

Concretó su labor al estudio de las n taciones biológicas y sus leyes, toman como ejemplo el de las cinco etapas en q supone ha ido superándose la especie h mana desde sus más remotos orígene expresando finalmente, conforme a las e señanzas del Sumo Pontífice, cómo to anhelo biológico de superación es premia con mutaciones progresivas y decisivas.

El acto fué presidido por el Director Instituto, señor Igual, y los catedráti don Juan Iglesias Santos, de la Facult de Derecho; don Teófilo Hernando, de de Medicina; don Eduardo Balguerías Q sada, Director del Real Jardín Botánico los señores Bustinza, Ibarra y Alvarez l pez, así como los generales Ilarri, Badi y Sánchez Gutiérrez.

Un grupo de alumnos ofreció un ob quio a don Agustín Moreno, quien, al fi de su magistral lección, fué largame ovacionado.

culturaespañoladehoy

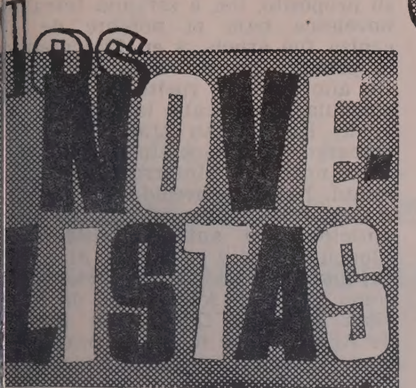
Justificación

Hace unos años—muy pocos—, la casi totalidad de los lectores españoles estaba dispuesta a admitir, sin titubeos, que el panorama de nuestra novela en esta hora era, con muy ligeras salvedades, casi inexistente, raquítico, de muy escasa valía. Ahora, en cambio, sabemos ya todos que la producción novelística española es un campo fértil, fecundísimo, abundante en creaciones del mayor interés y variedad, y dotado de un crédito de justificada esperanza.

Ninguno de esos escritores nuestros que solicitan repetidamente atención se encuentra todavía necesitado de un balance, puesto que no han llegado a su plenitud, y es mucho más ancho, sin duda, el panorama de su futuro que el campo recorrido. Estos esquemas, pues, que en el presente y en sucesivos números de INDICE van a tratar de resumir en breves siluetas el estado actual de nuestra novela a través de sus nombres más representativos, se justifican objetivamente mucho menos que como una íntima necesidad de ver nosotros mismos claro... y poner en orden las propias opiniones.

Numerosas reseñas y críticas parciales de los distintos autores, a propósito de cada uno de sus libros, han visto la luz en estos últimos años; pero nosotros las ignoramos voluntariamente en este inventario de conjunto. Además, un sistemático y premeditado alejamiento de todo mentidero literario, de todo cenáculo, taifa o cantón, nos pone a cubierto de cualesquiera motivaciones personales, de estima o desafecto. Estas notas serán, en consecuencia, el juicio modesto, como propio, pero limpio de polvo y paja, de un lector sentado recatadamente «a la orilla».

JUAN LUIS ALBORG.



...armen Laforet

...revelación de «Nada»

...ocos escritores han podido saltar ...campo de la literatura con más fa... ...ables auspicios que Carmen Lafo... ..., revelada meteóricamente por el ...emio Nadal»—en la primera oca... ...n en que se concedía—de 1944. La ...edad y cuantía inusitada del pre... ...o y la sorpresa de que se tratase ...una mujer—de una muchacha ...i—, cuando apenas si en nuestras ...ras recordábamos de hembras que ...ribiesen (muy lejos aún de la ...mbrosa proliferación femenina de ...os posteriores), se sumaban al ge... ...al deseo de asistir al nacimiento ...un escritor español, después de ...el desierto de natural silencio que ...bía sucedido a la tajante peripecia ...nuestra guerra.

...iempre he creído que si «Nada», la ...ela de aquella ruidosa revelación, ...biese poseído un valor mucho más ...o, el éxito de aquel primer «Nadal» ...biera sido idéntico. La sospecha de ... todas aquellas circunstancias ...cas estaban convirtiendo la cali... ...d de «Nada» en un tremendo tó... ...o, me condujo por reacción a pen... ...entonces, a raíz de mi primera ...tura de la novela, que se estaba ...gerando un poco la nota. Después, ...enfrentarme de nuevo con el libro, ...comprendido, sin embargo, que la ...eciación general fué justa y que ...ada» es un relato de calidad; no ...si se quiere, un libro excepcional, ...o sí una novela muy notable.

...Nada» es una típica novela de ac... ...n, una anécdota apasionante en la ...se suceden todos los elementos ...aces de desatar y encadenar el in... ...és. Una muchacha tímida, recon... ...trada, exageradamente sensible y ...a de ilusiones, se traslada desde ...narias a Barcelona para cursar es... ...ios en la Universidad y se instala ...casa de unos parientes suyos. Pero ...amilia es un curioso conglomerado ...personajes descentrados, y a su ...tacto, Andrea, la protagonista, va ...ufrir las primeras tremendas expe... ...ncias de su vida y el despertar ...bloroso de su personalidad. Un ...a de pasión, de expectante dra... ...tismo muy bien conseguido, en... ...lve todo el relato, y dentro de ese ...ndo de seres exaltados y violentos, ...quinos y vulgares en el fondo, van ...strellarse—como un insecto en un ...al—los ardores juveniles de An... ...a y a florecer la primera cosecha ...sus desencantos.

...a situación, en conjunto, es huma... ...ma, si bien algunos episodios bor... ...n lo folletinesco o lo arbitrario. ...resbalar por esta peligrosa ver... ...te libran, no obstante, a Carmen ...oret su juvenil y fresca esponta... ...dad, su instintiva sencillez de na... ...dora nata que convierte en autén... ...todo lo que toca; y en mayor ...porción quizá que todo ello, el ...do de experiencias vividas que ...e de base fundamental a lo que ...nta. Carmen Laforet se propone ...«Nada» escribir una novela obje... ..., al modo clásico, sin sutilezas ...mistas ni complejidades intelec... ...les: un puro relato, en suma. Pero ...meollo autobiográfico, que parece ...egable, lo humaniza todo a través ...la protagonista, y deja en la som... ...—restándoles importancia— cier... ...infiltraciones novelescas menos ...vincentes. Hay ingenuidades, como ...ocupación de Gloria para traer ...ero a casa, que más que debidas a la juventud de la escritora, quizá provengan de concesiones justificables o de la necesidad.

Los tipos femeninos—y esta característica de Carmen Laforet va a mantenerse en los libros posteriores—están mucho mejor dibujados que los masculinos. Los hombres se nos escapan con frecuencia, pero las mujeres están siempre dotadas de sólida verdad. Laforet tiene el raro secreto de definir con certeros rasgos las pasiones, el mundo, las debilidades de los seres de su sexo; posee un instinto preciso para hurgar en el secreto de su ridículo o su mezquindad, y para apresar sus entusiasmos, sus ardores, sus ilusiones exaltadas.

Su segunda novela:

«La isla y los demonios»

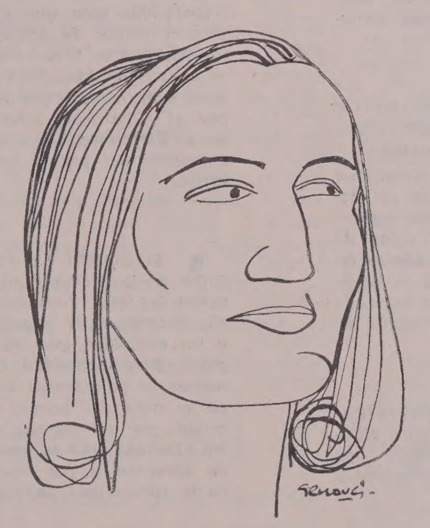
No puede decirse que Carmen Laforet tuviera prisa por aprovechar el éxito de su primera novela y el ambiente de expectación que había despertado. Siete años tenían que transcurrir hasta la publicación de su segundo libro, «La isla y los demonios», y hasta los más optimistas tuvieron tiempo para sospechar que la autora de «Nada» había escrito esa única novela que tantos llevan dentro, pero que no maduraría en una auténtica escritora. Algunos artículos y cuentos esporádicos revelaban poco acerca de sus futuras posibilidades.

Al fin, «La isla y los demonios» vino a demostrar que Carmen Laforet volvía a dar en la diana. Por mi parte, creo que esta segunda novela no desmerece en absoluto de la primera, y que sus cualidades, y hasta sus defectos, son idénticos. El principal personaje del relato es una mujer también: Marta, sólo que más joven, pues esta vez se trata de una muchacha de quince o dieciséis años.

La acción se desarrolla ahora en las Canarias, pero su emplazamiento geográfico no tiene gran importancia. A pesar de las frecuentes descripciones que se insertan en el relato, y de cierta poética evocación de viejas tradiciones, el marco físico gravita poco sobre la acción. Aquí, como en «Nada», aunque también en ésta se hace uso de localizaciones muy precisas, lo que importa fundamentalmente es la acción, que hubiera podido desenvolverse, sin variaciones substanciales, en cualquier punto del planeta.

Marta, la protagonista, guarda semejanzas asombrosas con la Andrea de «Nada»; es su hermana espiritual, ha nacido de una misma preocupación, y quizá no sea equivocado el afirmar que se trata de la misma persona tomada en años anteriores, en una primera etapa de su vida. Trátase, en efecto, de una muchacha inquieta, soñadora, enamorada de unos ideales que desea realizar perentoriamente, de un «más allá» impreciso y romántico, pero que constituye el motor y nervio de su vida. El inmediato choque con la realidad y la mezquindad de aquellas gentes, en las cuales ha creído que se encarnaba su ilusión, desata—como en «Nada»—su íntima tragedia.

Una diferencia encuentro, sin embargo, entre estas dos mujeres gemelas. La de «Nada» vive más a remolque de sucesos y personas que le han sido dadas como por una fatalidad; la Marta de «La isla y los demonios» tiene también, evidentemente, que enfrentarse con el mundo y las gentes que la rodean, pero su participación es más activa, su inquietud provoca los acontecimientos, azuza las reacciones de los demás y desata buena parte de la peripecia novelesca. Ambas mujeres, sin embargo, son por igual el testimonio literario de la aventura espiritual de su autora durante esos años erizados en que se ha convertido en mujer.



He aludido a cualidades y defectos. «La isla y los demonios» posee, como la anterior novela, un interés avasallador; la habilidad narrativa es evidente, el estilo es claro, limpio, preciso. Las mujeres siguen siendo los personajes principales y mejor hechos. Carmen Laforet escarba sutilmente en trastienda, y es, a la vez, una pintora acertadísima de sus cuerpos, sus gestos, sus palabras. Los hombres se nos siguen escapando a veces, si bien hay grandes aciertos parciales, como en algunos episodios de José, el hermano de Marta. Pero las mujeres valen por todo.

En relación con «Nada», encuentro en «La isla y los demonios» una técnica más variada. «Nada» fluye con un ritmo más lineal; «La isla» abunda en saltos y en interpolaciones de gran eficacia para la intensidad del relato. Sucesos pretéritos, engarzados hábilmente en distintos planos cronológicos, destacan con oportuna luz los acontecimientos presentes. No se llega aquí, sin embargo, a ningún parentesco estrecho con los grandes innovadores de la novela actual, pues el modo narrativo de Carmen Laforet es siempre el tradicional y clásico.

«La mujer nueva»

Otro compás de espera de varios años media entre «La isla y los demonios» y «La mujer nueva», tercera novela de Carmen Laforet, galardonada con el «Premio Menorca» de 1955.

Obra esta de mucho empeño, al parecer, en ella no añade nuevos aspectos al panorama novelístico de nuestra autora. Paulina, la heroína, sigue estando en la línea de Andrea y de Marta, pero, convertida ya en fruto logrado de mujer, la encontramos ahora, durante la primera mitad del libro, enredada en la peripecia de sus amores, que son intensos y dramáticos. Hembra altiva, independiente, apasionada y capaz de apasionar, esta Paulina puede considerarse asimismo como el tercer capítulo de la vida de una misma mujer, y si no en los detalles anecdóticos, en el espíritu, al menos, continúa siendo la proyección de la personalidad de la escritora.

Un claro dato nos autoriza para afirmarlo así. A la mitad del libro, Paulina, que ha vivido hasta entonces al margen de toda preocupación religiosa y moral, se convierte repentinamente por una sacudida de la Gracia; algo así como un «camino de Damasco», en el cual el mismo nombre de la protagonista posee un valor simbólico. Desde entonces, la novela es la historia de su lucha íntima, hasta romper con su pasado y transformarse en la «mujer nueva» por el camino del arrepentimiento y del deber. Ahora bien, Carmen Laforet ha explicado públicamente que ella misma, alejada durante muchos años de todo sentimiento religioso, había vuelto al catolicismo, y que «La mujer nueva» es la manifestación literaria de esta crisis.

De este modo, ya no puede dudarse que, más aún si cabe que en sus dos primeros libros, Laforet nos ofrece en esta tercera novela un nuevo aspecto de su autobiografía moral. Así se explica que las heroínas de sus libros guarden entre ellas un parecido mucho mayor del que corresponde a seres nacidos de la misma mente (lo cual es propio de todo escritor de poderosa personalidad), para convertirse en sucesivas reencarnaciones de una misma alma.

En «La mujer nueva» encuentro mucho mejor lograda la historia de las pasiones humanas de Paulina que el proceso de su transformación posterior. La conversión de Paulina es demasiado rápida y *fácil*. Bien está en la vida real este fulminante golpe de la Gracia, pero una novela exige más justificados motivos psicológicos. Sin ellos, la intervención de la Divinidad parece haberse convertido en un cómodo auxiliar del novelista. La Paulina pecadora es absolutamente convincente; la «mujer nueva» deambula frecuentemente un tanto desorientada, a pique de estrellarse en los escollos de la vulgaridad.

Este fallo no procede tan sólo, a mi juicio, de la dificultad—o novedad—de la materia que la autora maneja. Carmen Laforet se desenvuelve siempre mejor en los «tempos» apasionados, cuando las vibraciones humanas son más intensas. En todos sus libros es frecuente que sus personajes se conduzcan por relámpagos instintivos, desatados por sus cargas emotivas. Aquí y allá se nos habla de influjos magnéticos o algo parecido. En «La isla y los demonios», Marta

(*Pasa a la página siguiente.*)

MARTINEZ, APRENDIZ DE RETORICA

EL DOGMATICO, LOS FANTASMAS, LA LIBERTAD Y OTRAS FABULILLAS

● *YO ME HE SENTADO EN LOS BANCOS de la cátedra de Retórica de Juan de Mairena. Perdonen que utilice la palabra cátedra, porque sabido es que Mairena explicaba allí por vocación—sin haber hecho oposición alguna—y, además, solía explicar sentado sobre la mesa, lo cual tampoco es propio de una cátedra. Me llamo Martínez. Probablemente habrán oído hablar de mí, porque en cierta compilación de los diálogos del maestro, publicada hace años, se me alude con alguna frecuencia. Pero no crean que siempre que el maestro decía: «Martínez, esto; Martínez, lo otro...», se refería a mí; había otros Martínez en la clase, casi todos más antiguos y más aventajados que yo.*

En gran parte, he seguido los métodos de trabajo del maestro con una sumisión que él mismo no aprobaría. Mi obra se reduce a ejercicios de Retórica, que tienen un carácter demasiado escolar para valer más que como ejercicios. Por eso no he conseguido ningún título lucrativo, y el único de que puedo hacer gala a mi avanzada edad es todavía el de aprendiz. Los fragmentos que estampo hoy son mi primera publicación, y forman parte de un libro que probablemente no escribiré. En gran parte no me pertenecería, y, con respecto a lo que pudiera pertenecerme, no dejo de recordar aquella norma del hombre, en cuyas honestas enseñanzas me he formado: «Nosotros no hemos de incurrir nunca en el error de tomarnos demasiado en serio.»

● *DE VEZ EN CUANDO ALGUIEN ESTALLA: «PERO, bueno... ¿para qué sirve la poesía?» Los espíritus privilegiados suelen mirar con desdén al analfabeto ibérico que se ha ido de la lengua. No hay por qué irritarse pensando en que la poesía no debe servir para, porque tal idea es una vanidad afortunadamente arrumbada. Tampoco es aconsejable contestar: «Para crear formas de belleza superior, porque esto el analfabeto ibérico no lo entendería (ni yo, que en cierto modo soy letrado, lo he entendido muy bien nunca). El maestro Mairena dijo una vez: «Si damos en poetas es... porque sabemos qué males queremos espantar con nuestros cantos». Decid, de acuerdo con esto, que la poesía sirve, como el canto, para espantar males; que toda la poesía no es más que un gran canto del hombre para espantar el gran mal de la especie: la muerte. Si ni aun así os entendiesen, no os irritéis de ningún modo; pensad más bien que os habéis expresado aun con demasiada pedantería.*

● *SABIDO ES COMO EL MAESTRO GUSTABA DE ESCARBAR en las frases hechas y en la sabiduría popular. He aquí un ejercicio breve hecho a su manera.*

Pensad en el refrán: «Más vale pájaro en mano que ciento volando». Solemos repetirlo ufanamente sin reparar en el dramático sentido que encierra. Sin embargo, supone el más aterrador y desarzonado estar de vuelta de la ilusión y del sueño que conozco. Renunciemos—dice—a los cien bellos pájaros que vuelan en nuestro deseo, para quedarnos con este pájaro aprisionado que, como es obvio aclarar, por el simple hecho de estar en mano ya apenas es pájaro.

● *EL PENSAMIENTO ESCEPTICO Y RELATIVIZADOR de Mairena, seguido al pie de la letra, llevó a alguno de sus discípulos a ciertos extremos difíciles, cuya crítica general podía considerarse hecha en el siguiente*

DRAMA EN UN CUADRO

EL DOGMÁTICO.—¡Estupendo día! ¿Eh?

EL RELATIVISTA.—Sí, pero no crea...

EL DOG.—¡Cómo!... Hace un día a todas luces luminoso.

EL REL.—Sí, pero aquellas nubecillas del oeste bien podrían indicar una cierta posibilidad de lluvia.

EL DOG.—Nada, hombre. Hoy no lloverá.

EL REL.—¿Por qué?

EL DOG.—Es evidente.

EL REL.—Lo único que es evidente es que el día está bastante despejado y que esto, sin embargo, no es obstáculo para admitir la posibilidad teórica de la lluvia.

EL DOG.—Déjese de pamplinas. Hoy no lloverá, como me llamo Pérez y soy hijo de mi padre.

EL REL.—Ah, amigo mío, acostúmbrese a dudar de las apariencias.

EL DOG.—¿...?

EL REL.—Sí; tomemos, pongo por caso, el mismo ejemplo que usted utiliza. En pura lógica cabría la posibilidad de admitir que usted no fuese hijo de...

EL DOG.—¡Qué...! (*Aplica un tremendo bofetón a su interlocutor y sale*).

EL REL.—(*En el suelo y cogitabundo*). Este bruto, cuando cree llegada la hora de la acción, me toma siempre la delantera. (*Pausa. Después, con comprensiva conmiseración.*) Bah, alguna ventajilla había de tener...

TELON

● *A UN SEÑOR QUE HICIESE CUADROS IMITANDO perfectamente la manera de Velázquez, yo no le llamaría artista, sino más bien camaleón. Porque, precisamente, lo que hace de Velázquez un artista es el haber creado la manera de pintar de Velázquez, no la del Greco, que ya estaba creada. De donde se deduce que, el señor de nuestro ejemplo, que no ha creado nada, no puede ser considerado como artista. Sin embargo, hay en él un cierto mérito: ¿Con qué escala medirlo? ¿Dónde colocarlo? Yo creo que el problema se resolvería creando el honesto gremio de camaleones, con escalafón propio.*

En poesía, sucede algo semejante. Algunos años atrás la impotencia creadora se refugió en la imitación más o menos hábil de antiguas y acreditadas maneras, tales como la de Garcilaso o San Juan, o las de algunos poetas barrocos. Naturalmente, esto tenía que ver tanto con el arte como la labor del distinguido señor de nuestra fabulilla. Lo extraño es que un hecho así adquiriese cierto rumbo de movimiento literario.

Más tarde, el mimetismo prefirió, de manera dominante, colocarse a la zaga de poetas más recientes: Aleixandre, Neruda, Hernández... A los imitadores abundantes de estos últimos, los reconocemos bastante bien y solemos rechazarlos (en nuestro fuero interno al menos, porque hoy apenas se hace crítica pública) como imitadores. Al primer tipo de imitadores aludido lo reconocemos, en cambio, con menos facilidad y con mucha más condescendencia. Para mí, ambos tipos son igualmente descalificables, como atacados del mismo mal: impotencia, sólo que en distinto grado de pedantería. Tan revelador de semejante impotencia es ponerse color Aleixandre bajo el árbol de Aleixandre, como ponerse color Garcilaso bajo el árbol de éste. En este último caso, o en otros semejantes, conviene no dejarse engañar por el superficial sabor a nobleza antigua del «pastiche». Ejercítese, pues, el joven crítico, en distinguir el camaleón del poeta, hasta eliminar toda posibilidad de error.

● *EL POETA ES UN SER AVIDO DE LA COMPRENSION de los demás. Los poetas que tiempo atrás se cortaron las alas, renunciando a la atención de la mayoría, buscaron en seguida una compensación, exigiendo a los escogidos que les seguían una atención casi religiosa. Esta necesidad que el poeta tiene de los oídos ajenos es connatural a la poesía, la cual no se realiza en el oído del poeta, sino en el del prójimo. Es éste quien, por así decirlo, da carta de existencia a la poesía. De ahí que el poeta sea siempre un menesteroso de atención, y por mucha que creáis prestarle él nunca la considerará suficiente*

● *SOBRE EL ARDUO TEMA DE LA LIBERTAD, tratado desde el siguiente punto de vista:* Nadie tiene más libertad de la que en el fondo es capaz de merecer, se *podría organizar una sabrosa discusión. Pero tal vez nos extenderíamos demasiado; será mejor dejarlo para otro día...*

MARTÍNEZ, APRENDIZ.

LOS NOVELISTAS

(*Viene de la página anterior.*)

camina en una ocasión tan exaltada, que un gato la va siguiendo a saltos, atraído por la fuerza magnética que emana de su persona.

La insistencia en los motivos de sabor autobiográfico no deben conducirnos a pensar que en Carmen Laforet se encierra una escritora de carácter intimista—nadie más lejos de ello—o de hermetismos psicológicos.

Más bien debemos pensar que Carmen Laforet necesita de la propia experiencia vivida como proveedora esencial de materia novelable, y que no salta fácilmente por encima de la barrera de sus propias aventuras, más o menos transformadas.

Digamos finalmente que Carmen Laforet ha cultivado también el cuento con fortuna, y que ha reunido cuatro novelas cortas en un volumen con el título de «La llamada». Uno de éstos, «Un noviazgo», se centra en torno de dos personajes que son un puro acierto. Una obra maestra de este género. Y el protagonista masculino es, para mí, esta vez el mejor de su especie que lleva creado hasta ahora.

Ignacio Agustí

Ignacio Agustí cuenta entre los primeros escritores de posguerra que, dentro del grupo catalán, comenzó a destacarse durante aquellos años en que todos los lectores españoles aguardaban la aparición—*necesaria*, pero que ya parecía retrasarse demasiado—de los nuevos novelistas.

Agustí, que había iniciado muy joven su carrera literaria como poeta en catalán, publicó, en 1942, una breve novela titulada «Surcos», y salió poco después para el Extranjero como corresponsal de prensa. En Suiza, desde donde remitía sus crónicas, comenzó la redacción de lo que, en su propósito, iba a ser una tetralogía novelesca bajo el nombre de «La ceniza fué árbol», y en 1944 aparecía la primera parte: «Mariona Rebull». Un año después, vuelto ya a España, concluía y publicaba la segunda: «El viudo Ríus». Han transcurrido, sin embargo, diez años sin que de aquel ciclo novelesco, interrumpido en su mitad, hayan aparecido las dos últimas novelas, cuyos títulos nos había anticipado el autor: «Desiderio» y «Joaquín Ríus y su nieto». Absorbido, sin duda, por sus tareas periodísticas, como Director, sobre todo, de la revista catalana *Destino*, la promesa de Agustí como novelista parece haberse detenido en un compás de espera demasiado largo. Aunque las dos novelas anunciadas vean la luz en breve, Ignacio Agustí tendrá que compensar de todos modos, con una producción intensa, estos diez años, durante los cuales ha desatendido las esperanzas despertadas en amplios círculos de lectores.

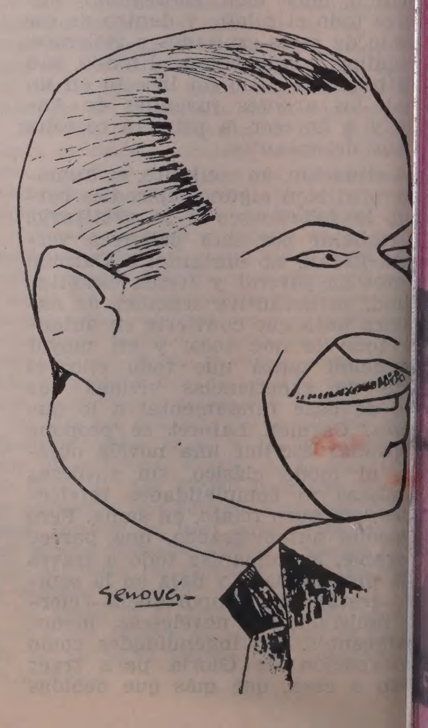
Los dos citados libros de la tetralogía que compendian, pues, hasta el momento la tarea novelesca del escritor catalán, figuran, por su técnica, dentro de la corriente realista más exigente. Son dos libros que podrían muy bien haber sido escritos en la centuria pasada, con anterioridad a todos los grandes innovadores de las últimas décadas, a cuyas manos se ha descompuesto en cien ramas divergentes el macizo y compacto tronco del viejo realismo.

Es este un carácter que puede atribuirse a la casi totalidad de nuestra novela actual, pero Agustí me parece que lo posee en una medida muy superior a todos. Sospecho que nadie como él esconde su personalidad tras la fría y meticulosa objetividad de su relato, ni cumple tan a la perfección el viejo consejo de Flaubert de estar en su obra como Dios en el Universo: presente en todas partes, pero *visible* en ninguna.

Quienes esperan del novelista una lucha mayor por formas expresivas nuevas, una preocupación más viva por un estilo personal, habrán de dirigir sus entusiasmos hacia campos distintos de los cultivados por Ignacio Agustí. Quienes crean, por el contrario, que la novela auténtica se justifica por su *objetividad* escrupulosa y posee unas normas inmutables, *definidas* por los grandes maestros, tendrán que reconocer por fuerza en nuestro autor a uno de los representantes más decididos y conscientes de la forma realista clásica.

«Mariona Rebull» y «El viudo Ríus», a pesar del nombre propio que las rotula, poseen menos interés como pintura de unos caracteres individuales que como vocación novelesca de la vida de Barcelona a partir de los últimos lustros del pasado siglo, es decir, desde el momento en que la gran ciudad inició su gran transformación económica. Y más aún que de una ciudad, las dos novelas de Agustí

(*Pasa a la página 21*)



CIENCIA Y TECNICA

78.—LOS ELEMENTOS QUIMICOS Y SUS COMPUESTOS, por Sigwick. 300 ptas.
79.—TU MENTE Y TU ASPECTO, por Apton. 50 ptas.
80.—BIOLOGIA MODERNA MACRO Y MICROSCOPICA, por Jaime Pujiula. 96 ptas.
81.—EL PROBLEMA DE WATSON Y LAS CLASES SEMI-ANALITICAS, por Ricardo San Juan Llosa. 50 ptas.
82.—ACTH Y CORTISONA EN HEMATOLOGIA, por Enrique Romero. 40 ptas.
83.—ATLAS HISTORICO Y GEOGRAFICO DE AFRICA ESPAÑOLA. Instituto de Estudios Africanos. 1.100 ptas.
84.—AVICULTURA INDUSTRIAL, por Rubió y Villanueva. 60 ptas.
85.—TRANSFORMADORES, por J. Ross Lyn. 85 ptas.
86.—LA LOCOMOTORA MODERNA, por S. A. Alzati. 450 ptas.
87.—NUEVA TEORIA DE LA GRAVITACION, por Anastasio Escudero. 50 ptas.
88.—MANUAL DE DIAGNOSTICO NEUROLOGICO, por R. Bing. 216 ptas.
89.—¿QUE ES LA MATERIA VIVA?, por Hogben. 48 ptas.
90.—HISTORIA DE LA BIOLOGIA, por Charles Singer. 80 ptas.
91.—LOS PRINCIPIOS DE LA MATEMATICA, por Bertrand Russell. 104 ptas.
92.—MATERIA Y LUZ, por L. de Broglie. 75 ptas.
93.—LAS BASES CIENTIFICAS DE LA EVOLUCION, por Morgan. 65 ptas.
94.—GEOMETRIA INTEGRAL, por Rey Pastor y Santaló. 54 ptas.
95.—INTRODUCCION A LA BIOQUIMICA, por W. R. Fearon. 100 ptas.
96.—MANUAL DE DIAGNOSTICO ETIOLOGICO, por Gregorio Marañón. 300 ptas.

97.—LOS DIVERSOS SISTEMAS DE CONSTRUCCIONES DE CEMENTO, por Rossenberg. 25 ptas.
98.—CURSO COMPLETO DE ELECTRICIDAD PRACTICA, por Walton. 145 ptas.
99.—MANUAL PRACTICO DEL TORNERO MECANICO, por Seavy-Grimshaw. 100 ptas.
100.—LA FISICA DEL NUCLEO ATOMICO, por Werner Heisenberg. 60 ptas.
101.—INMUNIDAD Y AUTOMULTIPLICACION PROTEICA, por Faustino Cordón. 60 ptas.
102.—LECCIONES DE GEOMETRIA ANALITICA Y ANALISIS VECTORIAL, por Eduardo Rodrigáñez. 150 ptas.
103.—LA NUEVA CIENCIA ECONOMICA, por Seymour E. Harris. (La influencia de Keynes.) 140 ptas.

ARTE

104.—BELLEZA DE ESPAÑA, por Carlos Soldevila.
Las ciudades, las aldeas, las sierras, las costas, los palacios, las catedrales, la pintura, la escultura, los jardines, la figura humana.
Un volumen de 430 páginas, 530 reproducciones en huecograbado, 6 láminas en huecocolor, con traducción de los pies al francés y al inglés. 350 ptas.
105.—VIDA DE NIJINSKY, por Rómola Nijinsky.
476 páginas, 32 ilustraciones. 100 ptas.
106.—MODERNISMO Y MODERNISTAS, por J. F. Rafols.
456 páginas y 357 ilustraciones, a pluma, cuatricromía, huecograbado y fotograbado. 400 ptas.
107.—HISTORIA DEL ARTE, por Hermann Leicht.
610 páginas. Extraordinariamente ilustrado. 400 ptas.
108.—PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, por M. Sánchez Camargo. 275 ptas.
109.—EL ARTE NEGRO, por J. Ossorio de Oliveira.
16 láminas fuera de texto, esculturas del Museo de la Lunda de la Compañía de Diamantes de Angola. 55 ptas.

Lainez Alcalá. 21 ptas.
111.—PARA SABER VER, por M. Marangoni.
Cómo se mira una obra de arte. 100 ptas.
112.—CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE, por E. Wölfflin. 100 ptas.
113.—HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, por Bevan. 160 ptas.
114.—EL ARTE POPULAR EN ESPAÑA, por Juan Subias.
416 ilustraciones, papel couché, 19 láminas a todo color. Desde la arquitectura hasta la estampa, mueble, guardamecíes, hierros forjados, indumentaria, cerámica, tejidos, etc. 550 ptas.
115.—EUCARISTIA, el tema eucarístico en el arte de España, por L. Font. 225 ptas.
116.—LOS TESOROS PERDIDOS DE EUROPA, por Henry de la Farge.
392 páginas y 427 ilustraciones en huecograbado.
Los más importantes monumentos artísticos de Europa, destruídos en la segunda guerra mundial. 225 ptas.
117.—DE ALTAMIRA A HOLLYWOOD, METAMORFOSIS DEL ARTE, por la Condesa de Campo Alange. 30 ptas.
118.—ARTE DE EPOCAS INCIERTAS, por María Luisa Caturla. 20 ptas.

MUSICA

119.—EL ARTE Y EL GESTO, por D'Undini. 15 ptas.
120.—LA MUSICA EUROPEA CONTEMPORANEA, por F. Sopeña. 50 ptas.
121.—LAS FORMAS PIANISTICAS, por Pedrell.
2 tomos. 26 ptas.
122.—TRATADO TEORICO PRACTICO DE ARMONIA, CONTRAPUNTO Y FUGA. MELODIA DE INSTRUMENTACION, por Andrevi. 50 ptas.
123.—TRATADO DE COMPOSICION MUSICAL, por Turina.
Volumen I. 50 ptas.
Volumen II. 75 ptas.
124.—MUSICA PARA TODOS NOSOTROS, por Stokowsky. 75 ptas.
125.—LA MUSICA EN LA DANZA, por P. Nettl. 78 ptas.
126.—NOVENTA Y NUEVE BIOGRAFIAS CORTAS DE MUSICOS CELEBRES, por Davalillo. 60 ptas.
127.—WAGNER, SU VIDA Y LOS ARGUMENTOS DE SUS OPERAS, por Barquet. 50 ptas.



3, 4, 5 y 6 libros por 150 pesetas.

I.—LA LUCHA CONTRA EL MUNDO, de Zweig.
LA SOBERANA, de Gilbert Cesbron.
PROCESO PERSONAL, Suárez Carreño.
(Premio Nadal)
El lote, pesetas 150.

II.—LA SEÑORA PARKINGTON, de Bromfield.
LAS SUPERVIVIENTES, de E. García Luengo.
EL CERO Y EL INFINITO, de Koestler.
CARTA DE UNA DESCONOCIDA, por Zweig.
El lote, pesetas 150.

III.—FUEGO OCULTO, de François Mauriac.
EL JARAMA, de Rafael Sánchez Ferlosio.
(Premio Nadal de 1955.)
VARIACIONES DE UN ALMA, de Aldous Huxley.
EL TIEMPO Y EL «HAY», de Alvaro Fernández Suárez.
UN HOMBRE MALO, de Steinbeck.
El lote, pesetas 150.

IV.—JUEGO DE MANOS, de J. Goytisolo.
EL VACIO DE UN ALMA, de Gerardth Hauptmann. (Premio Nóbel.)
METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de P. Caba.
DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, por J. F. Figueroa.
EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
EL CAMINO DEL MAL, Grazzia Deledda.
(Premio Nóbel.)
El lote, pesetas 150.

FORME SU BIBLIOTEC

Esta sección de nuestra Librería es una orientación para qu… nes deseen ir formando una biblioteca sistemática. Libros … no deben faltar en ninguna biblioteca y que, de ordinario, falt…

CIENCIA AL DIA

128.—BIOQUIMICA, por Fernando Calvet. 250 pt…

FILOSOFIA

129.—EL FILOSOFO AUTODIDACTO, por Abentofail. 13 pt…

LITERATURA

130.—EL RAMAYANA, por Valmiki. 195 pt…
131.—LA ILIADA, por Homero.
Traducción del griego por F. Gutiérrez. 100 pt…
132.—LA ODISEA.
Traducción del griego de F. Gutiérrez. 85 pt…

HISTORIA

133.—LAS GUERRAS DE LOS JUDIOS, por Flavio Josefo. 60 pt…

LIBROS ANTIGUOS, RAROS Y CURIOSO…

134.—ESTEREOSCOPIO SOCIAL, por Alcalá Galiano.
Estampas contemporáneas. Edición 1872. 150 pt…
135.—MALTA, INVADIDA Y SITIADA POR SOLIMAN en 156…
por Andrés y Souviñas.
Edición 1761. 150 pta…
136.—VINDICACION, por Aviraneta.
Edición 1838. 125 pta…

LIBROS PARA REGALOS

137.—*HISTORIA DE ROMA, por Theodo… Mommsen.* Tomo I. 180 ptas
138.—*MIL OBRAS MAESTRAS DEL ART… UNIVERSAL, por Alejandro Ci… rici Pellicer.* 2 volúmenes. 800 ptas
139.—*MIL ASPECTOS DE LA TIERRA Y DEL ESPACIO, por Manuel Alvarez Castrillón.* 800 ptas
140.—*OBRAS COMPLETAS DE CHESTERTON.* 4 volúmenes. Cada tomo 225 ptas
141.—*EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO, por Marcel Proust.* 2 volúmenes. Cada uno 225 ptas
142.—*LA GUERRA Y LA PAZ, por León Tolstoy.* 2 volúmenes. 160 ptas
143.—*EL ARTE VISTO POR LOS ARTISTAS, por Robert Goldwater.* 375 ptas.
144.—*LA DANZA, por Serge Lifar.* 150 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 1956.

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... *AUTOR* ....
N.º .... *AUTOR* ....
N.º .... *AUTOR* ....
TITULO .... *PRECIO* ....
TITULO .... *PRECIO* ....
TITULO .... *PRECIO* ....
N.º .... *LOTES* ....
Núms. .... *PRECIO* ....
NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUE EN DOLARES (U.S.) AL CAMBIO DE 38,95 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE: «INDICE». FRANCISCO SILVELA, 55. - MADRID

El bosque prohibido



NA NOVELA

E MIRCEA ELIADE

«Tempo di uccidere» se titulaba a novela aparecida hace algunos os, y debida al escritor italiano nio Flaiano. El título es elocuente, coincide en parte con el tema de última novela de Mircea Eliade Forêt interdite», París, 1955). Vivis, en efecto, un «tiempo para ma-», no porque hoy los hombres muen y se matan más que en otras ocas—la muerte ha sido siempre al a sí misma—, sino porque nun-como en nuestra época, el hombre ha integrado de manera más conste en la significación destructiva tiempo. En sus obras de investición, dedicadas sobre todo a los blemas de la filosofía de las relines, Mircea Eliade ha hecho ver manera en que las civilizaciones teriores a la nuestra, las llamadas ilizaciones tradicionales o primiti-, se han concentrado sobre el tema la aniquilación del tiempo, este rer destructor, y, con la ayuda de evasión en el mito, han logrado dir las consecuencias del contacto el tiempo histórico. El pueblo nano, por ejemplo (Mircea Eliade smo es un escritor rumano destedo en París), a lo largo de los íodos de incitaciones y sufrimienpor los que ha pasado, no ha he-otra cosa que *saborear la Hisia*, como se expresaba otro filósofo nano, Lucian Blaga, *retirándose* al o.

xisten, por consiguiente, un tiemque-mata, un tiempo histórico, comienzo y sin fin, el tiempo tal no lo concibe la civilización occital, por lo menos desde Descartes nuestros días, un tiempo que no ece ninguna esperanza al hombre lo acepta, ni siquiera la esperanza una inmortalidad más allá de la a terrenal; y un tiempo mítico o tiempo-que-salva, dentro del l los hombres pertenecientes a civilizaciones tradicionales logra-evitar la acción desintegradora tiempo histórico.

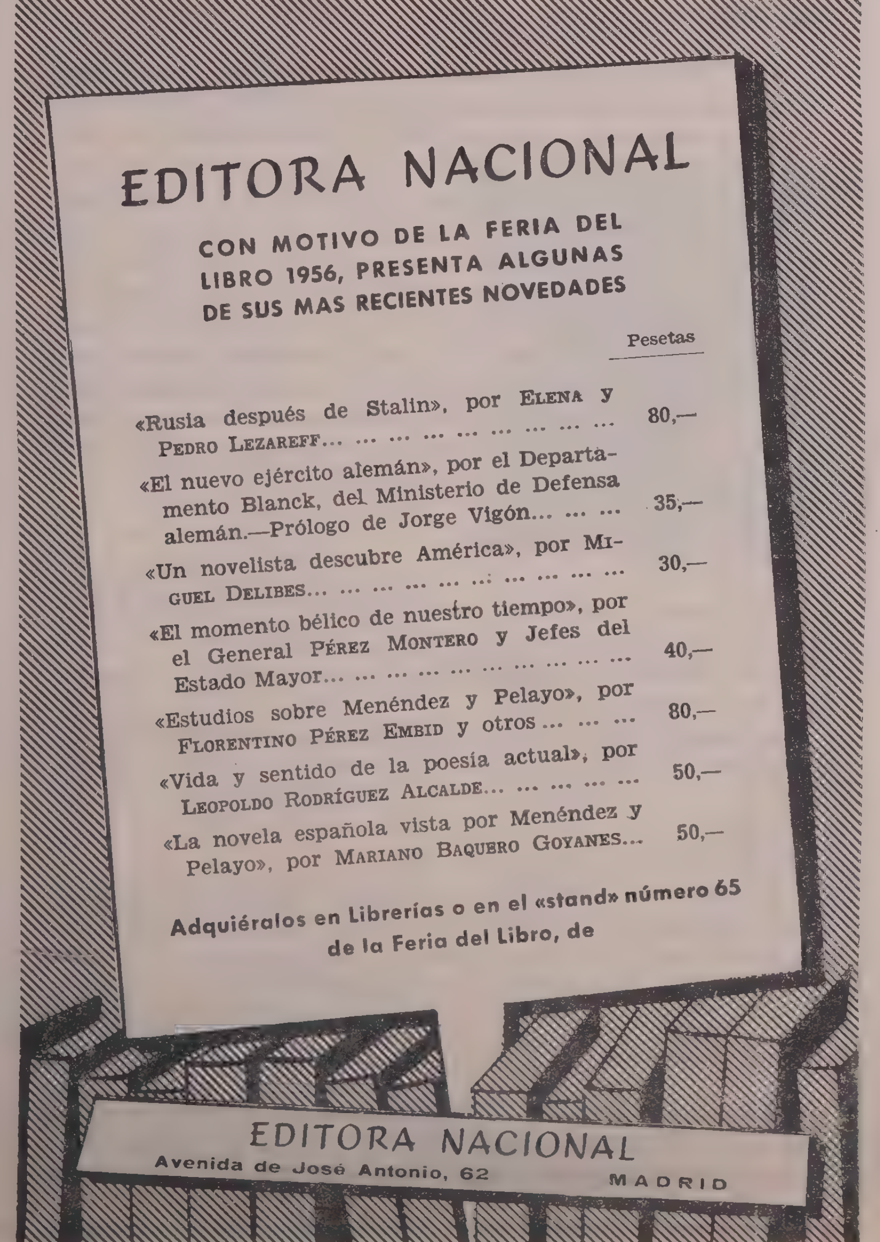
s evidente que la religión cristiana pta, más allá de cualquier ilusiono mítico o mágico, el vivir en el npo histórico, y que la doctrina tiana, postulando la aniquilación as antiguas técnicas soteriológicas licionales, y la realización de la sona humana y de las naciones *en iempo* (el mismo Jesucristo nace, e y muere en un tiempo históri-está en la base de la concepción a civilización occidental acerca del npo. Sin embargo, tal como lo destra Mircea Eliade en «Le mythe l'éternel retour» (París, 1949), el tianismo prevé también un fin del npo dentro de aquel Juicio Final, el que cada hombre cobrará un ro definitivo y eterno. El tiempo tiano no encierra, pues, la ilusión ningún retorno, pero es un tiempo empieza en una fecha determia y acaba en una fecha deteriada. El hombre, en el marco de concepción cristiana, a pesar de sometido al tiempo-que-mata, serva la esperanza de una conión, de una perfecta realización í mismo dentro de una eternidad ada más allá de la Historia.

cambio, el hombre poscartesiano, representante de la concepción idealista, de rito hegeliano o marxista, o de la concepción positivista, corre el peligro de enterarse en un cierto momento de su trágica posición *en el tiempo* y de llegar a ser, como lo es hoy, aterrorizado por la Historia, puesto en situación de autodestruir tanto la posibilidad de volver a una concepción mítica de la Historia, como también la esperanza de una vida eterna, situada más allá del tiempo perecedero.

Para quien se da cuenta de esta situación, sin salvación posible, el terror del tiempo se vuelve insoportable. Desde Kirkegaard hasta hoy, este sentimiento de que el hombre brota de la nada y se dirige hacia un futuro que contiene, es verdad, todas las decisiones personales que cincelarán su contenido existencial, pero dentro de cuyo marco nada será resuelto a su favor, se llama angustia. El problema del tiempo y la imposibilidad del hombre de hoy para resolverlo de uno u otro modo, será el tema de la novela contemporánea. En Joyce, Kafka y Proust, este tiempo-paramatar o tiempo-de-morir, cuyo permanente delito *nadie* puede sancionar, se vuelve la clave de la novela actual, el género literario que mejor expresa y sintetiza a nuestra época, tal como *el destino* y la ciega fatalidad que este implica, había sido la clave de la tragedia antigua.

Sin duda, los matices psicológicos son múltiples dentro de esta postulación ontológica del problema del tiempo en la novela contemporánea. Existe una novela en la que el terror del tiempo aparece bajo un aspecto freudiano, como, por ejemplo, en Marcel Proust y Stefan Zweig, profundamente marcado por la *libido*, por la dictadura de unos complejos heredados desde la infancia, y que no sobrepasan nunca la esfera trágica y sin salida de la morada individual. Bajo otro aspecto psicológico, aparece, sin embargo, el terror del tiempo bajo el influjo de Jung y de las vastas perspectivas que abre su teoría acerca del inconsciente colectivo, según las cuales cada individuo es el escenario de una permanente batalla entre el tiempo mítico y el tiempo histórico. Se puede hablar, por consiguiente, de una psicología *existencial* (me refiero, se entiende, a la aplicación de la psicología a la novela), basada en el psicoanálisis, y de una psicología *esencial*, basada en la teoría de Jung.

Esta referencia merece una aclaración. Según Freud, el inconsciente está formado por «las migajas caídas de la masa de la consciencia». Para Jung, el inconsciente es algo mucho más importante, y sus raíces no son, para decirlo así, *existenciales*, sino *esenciales*. Esto quiere decir que nuestro mundo interior tiene una base mucho más amplia que la de las experiencias estrictamente personales realizadas por el individuo en el período de la infancia, y que, en general, nuestro comportamiento está influído por experiencias innatas, pertenecientes a una herencia psíquica que precede al individuo y que se relaciona directamente con el linaje o con la estirpe. Todo este complejo ancestral se llama, en el marco de la teoría de Jung sobre nuestro mundo interior, «el inconsciente colectivo».



¿Cómo ha llegado Jung a esta importante conclusión? Examinando los sueños y los delirios de sus pacientes, el gran psicólogo de Zürich ha observado que individuos sin ninguna relación entre sí pueden tener sueños o delirios parecidos. Más todavía: que las imágenes producidas por los sueños de sus pacientes tienen un visible parentesco con los mitos de los pueblos primitivos todavía existentes o hasta desaparecidos. Al comparar esta impresionante coincidencia entre lo que nosotros soñamos y lo que hombres de otras edades han considerado como la base de sus sociedades y culturas, Jung califica de *arquetipos* todas estas comunes manifestaciones. Por consiguiente, si para Freud el inconsciente era la supervivencia de la infancia en la vida del adulto, para C. G. Jung el inconsciente colectivo es la supervivencia de lo primitivo en la vida del hombre civilizado. Este distingo es muy importante, porque los arquetipos constituyen verdaderos «órganos psíquicos» que se han formado durante los siglos, debido al contacto del ser psíquico con el Universo, del mismo modo que nuestros órganos corporales se han conformado durante el largo contacto de nuestro cuerpo con las fuerzas físicas del Universo. Como se ve, se trata de una teoría antiidealista, visto que si estos órganos psíquicos y físicos se han *adaptado*, a lo largo del tiempo, a unos factores exteriores, esto prueba que la realidad exterior existe, y no es sólo una proyección del sujeto, como lo afirmaban los filósofos idealistas.

Conceptos como *el alma, la intuición* y *la interioridad* cobran, de este modo, una significación metafísica a la cual no podía aspirar el psicoanálisis de Freud, cuyo desprecio por la filosofía es la causa más importante de la limitación de su teoría respecto a la patología y a la psicoterapia.

El eco que las teorías de Jung han logrado despertar en la filosofía de las religiones y en la literatura ha sido importantísimo, y bien puede decirse que una línea divisoria muy clara separa a los escritores, psicólogos y sociólogos que durante los últimos cuarenta años han seguido a Freud y a Jung. El impacto del psicoanálisis sobre la literatura ha sido decisivo y, hasta los novelistas norteamericanos de las últimas generaciones, toda una corriente literaria ha vivido bajo el influjo de Freud. También en Sartre y los demás existencialistas se notan, lógicamente, resonancias psicoanalíticas. El influjo de Jung es menos visible todavía, puesto que el escándalo armado por el existencialismo ha falseado bastante la perspectiva literaria de nuesto tiempo.

A esta corriente que se inspira en la psicología abismal de Jung pertenece también la novela de Mircea Eliade, «La forêt interdite», cuya significación mítica es evidente. El libro de Eliade puede definirse como el reflejo de un hombre en la historia milenaria de su pueblo, con todos los riesgos y calamidades que esto implica. Igual que Stefan Viziru, el protagonista de «Forêt interdite», el pueblo rumano vive un doble drama: el uno en un plan tradicional, que lo empuja a quedarse más allá de la historia, para poder eludir las consecuencias del tiempo histórico, técnica que ha seguido desde que se ha formado como pueblo y, seguramente, también antes; y el otro que lo incita a participar en la historia, desde que se ha integrado, en 1848, en la concepción occidental de la vida. Este fragmento del pueblo rumano que ha permanecido fiel a la concepción tradicional y que, situado en un plan mítico, rechaza la civilización (nos referimos a los campesinos), sigue saboteando a la historia, rechazando tanto el liberalismo, tal como éste ha sido realizado durante el período liberal del Estado rumano, como el marxismo, tal como lo realizan hoy los hombres de Moscú; este fragmento tiene la probabilidad de salvarse de cualquier desastre, visto que los desastres suceden sólo en el tiempo histórico. Mientras que el otro fragmento (la burguesía y los obreros), arrollado por la historia, es destruído por ella.

¿Qué es lo que pasa en la novela de Mircea Eliade? La acción se desarrolla, aquí también, sobre dos pla-

nos distintos. En el plano histórico, el escritor Ciru Partenie (*alter ego* temporal de Stefan Viziru) e Ileana, la mujer de Viziru, personificaciones de un hombre rumano situado en pleno tiempo histórico, son llevados y destruídos por los acontecimientos; mientras que Viziru, que simboliza al hombre rumano tentado de huir de la historia y de realizarse más allá de ella, en la concepción tradicional hacia la cual lo empuja Anisie (símbolo éste de una sabiduría tradicional, campesina), e Ileana (la mujer a la que Viziru quiere porque, igual que en los antiguos cuentos, le ha sido *predestinada*), vuelven a encontrarse al fin de la novela para desaparecer juntos en una muerte que no es destrucción, sino *realización en el mito*. El coche que *ve* Viziru en el momento en que, por primera vez, encuentra a Ileana, coche que no existe en la realidad, será el instrumento, o el procedimiento que facilitará a los dos la evasión del tiempo. En el momento en el que la imagen del coche se confunde con la imagen de Ileana, para no separarse nunca más de ella, Stefan Viziru realiza su primera victoria sobre el tiempo histórico. La visión es, claro está, atemporal, *profética*, y puede ser posible sólo en el marco de la concepción cíclica de la historia.

Esta es la estructura esquemática, ideal, de la novela de Eliade. En sus páginas, que son más de seiscientas, se agita todo un universo rumano, en el período que empezó hacia 1935 y terminó en 1945 con la victoria de los comunistas. Asistimos a los años angustiosos de antes de la guerra, a la vida de Bucarest en la época de Carol II, a la tragedia de la Guardia de Hierro, a la entrada de Europa en la guerra, a los bombardeos sobre Londres, a la revolución de la Guardia de Hierro, al terremoto de 1940, a la guerra en Rusia, a los bombardeos sobre Bucarest en 1944, a la entrada de los rusos en el país, a los primeros años del exilio. Dos decenios de historia rumana pululan en estas densas páginas, que parecen a veces un vivo y fuerte fresco literario, digno del más vigoroso naturalismo, pero más allá de las que se perfila, obsesionante, el problema del tiempo-para-matar y del tiempo-que-salva, resuelto cada uno en planos diferentes.

Por la manera misma en que el autor ha sabido asimilar el aspecto más interesante de la novela de hoy, Eliade reactualiza la novelística rumana y deja entrever lo que los escritores rumanos contemporáneos hubieran podido realizar si la literatura no hubiese sido sometida hoy en Rumania a las *inactuales* exigencias del realismo socialista.

La conclusión del libro—la realización en la muerte, pero en una muerte que no es fin, sino mito, o sea cumplimiento y retorno a una esencia inmortal—puede parecer pesimista. Pero no es así, por lo menos para el lector iniciado en la filosofía de Eliade y para quien acepta este punto de vista. Nosotros no creemos que la salida del tiempo puede brindarnos la salvación, tal como nos lo sugiere el final de la novela. No creemos que el refugio en el mito puede ser una solución. «Vous m'avez rendu terriblement triste. Vous m'avez rendu triste jusqu'à la mort», dice a Viziru el Padre Bursuc, después de haber escuchado su larga confesión, cuyo drama reside en la lucha interior del protagonista, en el conflicto entre su situación en el tiempo histórico, en el fondo ineludible, y su anhelo hacia una perfección extratemporal. Son palabras que cualquier lector está dispuesto a dirigir a Eliade al cerrar la última página de su libro. También la figura del Padre Bursuc está perfectamente bien lograda. Es el tipo aparentemente dúctil, alabando al mismo tiempo a Dios y al diablo, a la Iglesia y a los comunistas, pero cuya misión es importante en aquel espacio en el que la Iglesia puede ser una forma de la resistencia, la única permitida. Este Bursuc, que pretende no creer en nada, pero cuya intervención es eficaz y permanente en un mundo conquistado por el mal, es el único personaje que resiste de manera válida a la incitación del tiempo histórico, en una manera cristiana, o sea activa, a veces sibilina, símbolo quizá de una quinta columna profundamente injertada en la carne del comunismo. Sus diálogos con Viziru son verdaderas obras de arte y recuerdan a veces a Dostoyevski, sobre todo las páginas de «Los hermanos Karamazoff».

Las invitaciones al mundo del misterio se siguen sin interrupción en la novela de Eliade. He aquí algunos ejemplos: «Il faut chercher à échapper au Temp, à sortir du Temps. Regardez bien autour de vous: de tous cotés vous sont faits des *signes*. Ayez confiance dans les signes, suivez-les...» Y más adelante, estos fragmentos, en los que Stefan Viziru describe su encuentro con el filósofo Anisie y explica su sistema: «Cet homme a decouvert un grand mystère. Il a appris comment vivre... Il a senti *comment passe le temps*, il a deviné du même coup, ce qu'on pourrait faire pour que le temps ne passe plus... Depuis lors... il ne vit plus, comme nous, d'après un horaire plus ou moins compliqué. Il ne tient compte que du temps cosmique; du jour, de la nuit, des phases de la lune, des saisons. Et même ce temps cosmique, d'après ce qu'il m'a dit, sera un jour aboli pour lui.

Il n'accepte aucun temps en dehors du temps cosmique et d'abord il refuse le temps historique, ce temps où se déroulent par exemple les élections parlementaires, les mesures de réarmement prises par Hitler ou les combats de la guerre civile espagnole. Il est décidé à ne tenir compte que du temps dans lequel s'insérent les événements cosmiques: l'évolution de la lune, la succession des saisons, la rotation de la terre. Il se contente d'épuiser la signification de chacun de ces grands événements... Pour lui la Nature commence à devenir non seulement transparente, mais encore porteuse de valeurs. Il ne s'agit pas d'un retour à l'état primitif, disons bestial, de l'humanité. Lui, il découvre dans la Nature non pas cette vacance de l'esprit que certains d'entre nous y cherchent, mais la clef des premières révélations métaphysiques: le mystère de la mort et de la resurrection, le mystère du passage du non-être à l'être. Et cet homme qui est à peine au début de son expérience a déjà réussi à se soustraire au Temps! Non pas seulement au temps historique... mais au temps physiologique. Bien qu'il ait quelques années de plus que nous, il parait dix ans plus jeune.»

Como se ve, estamos invitados a volver a las prácticas babilónicas, a la época en que, a medida en que los astrónomos descubrían el ritmo cósmico, el juego de *corsi e ricorsi* de los astros, se imaginaban que también la vida y el hombre siguen el mismo ritmo, y que todo lo que pasa vuelve a aparecer en el mismo punto del Universo, las estrellas y los hombres. Fué cuando se pusieron las bases de la teoría cíclica de la historia que, junto con la literatura babilónica e irania, pasó a fecundar el folklore de todos los pueblos y a transformarse en *filosofía* de las civilizaciones campesinas detenidas. Elegir el tiempo cósmico está bien, pero cómo logrará el hombre de hoy integrarse en este bosque prohibido, en medio de sus ciudades, donde la luna es, a menudo, invisible, cómo dejará de pertenecer a su civilización para entregarse, cuerpo y alma, a otra, esto no lo dice ni Mircea Eliade, ni Mario Meunier, ni los demás escritores conquistados por otros estilos de vida, exóticos o simplemente no occidentales. Está bien; nuestra civilización mata el tiempo, es una asesina cotidiana de nuestro tiempo personal, nos lleva con una velocidad fantástica fuera de la vida, pero ¿cómo evitarlo? Una simple invitación no es suficiente. El filósofo Anisie vivía en el campo, entre flores y abejas, y esto le permitía eludir el tiempo histórico, como cualquier campesino. Pero al hombre de la ciudad, al hombre que vive en Los Angeles, París, Bucarest, Moscú o Vladivostok, ¿cómo le será posible separarse de la historia, vivir el tiempo cósmico, imitar la naturaleza, cuando ha dejado de verla y cuando su mayor afán es el de transformarla y no el de imitarla? Es como decir a los argentinos, colombianos o venezolanos: ¡Volved a Indoamérica! ¡Esto ya no es posible! ¡Y, además, realizar un esfuerzo tan tremendo, sólo para parecer diez años más joven!

Tiempo-para-matar, tiempo-que-mata... La solución no está en eludir una situación que, conforme a la concepción cíclica tradicional, puede volver otra vez encima de nosotros, sino en salir de este tiempo-para-matar, agotándolo, llevándolo hasta su final, como los héroes de Malraux. Sólo así nos encontraremos un día más allá de él.

Vintila Horia.

El Coro de Radio Nacional de España en el Festival Internacional



Los días 24 y 26 de junio, el Coro de Radio Nacional actúa en los Festivales Internacionales de Granada. El día 24 cantará la Misa «Quarti Toni», de Victoria, en la Capilla de los Reyes Católicos, y el día 26, en los jardines del Partal, un programa dedicado a Juan del Encina, Victoria, y compositores españoles de hoy: Rodrigo, Esplá, Cristóbal Halffter, Salazar y Remacha.

HISTORIA Y LABOR

El Coro de Cámara de Radio Nacional fué fundado en febrero de 1949. Una dedicación especial a la polifonía clásica y al género madrigalesco se destacó siempre en su labor. No es menos importante su tarea frente a la música española de hoy. Ante los micrófonos de la emisora del Estado se han estrenado las más importantes obras compuestas en estos años para coro, solistas y orquesta: "Música para un códice salmantino", de Rodrigo; "Antífona: Regina Cœli", de Cristóbal Halffter; "Cantantibus Organis", de Francisco Calés; "Credo", de Miguel Alonso. Para coro o "capella", en sus programas normales, estrenó un gran número de canciones de nuestros compositores. Del repertorio mundial, la primera audición de "Cantos de Cautividad", de Luigi Dallapiccola, o la "Cantata de 1952", de Strawinsky, pueden servir de ejemplo.

REPERTORIO

Obra completa de Tomás Luis de Victoria; gran parte de la obra de Palestrina, Lasso, Morales, Guerrero, etc. Madrigales de los cancioneros de Palacio, Upsala, Medinaceli, Sabronara, Juan Vasquez; cancioneros populares, etc.

Compositores contemporáneos: Strawinsky, Hindemith, Honegger, Ravel, Poulenc.

DISCOS

«Caligaverunt», «Ave María», «Duo Seraphin», de Victoria; «Dos canciones sefardíes del siglo XV*», de Joaquín Rodrigo; «Música para un códice salmantino», para voz de bajo, coro y orquesta, de Joaquín Rodrigo. Bajo: Joaquín Deus. Director: Odón Alonso.*

ACTUACIONES

Los Coros de Radio Nacional pueden ser escuchados todos los miércoles en el Programa Nacional, a las 20,45, y en los Programas para Hispanoamérica, los jueves, a las 2,30.

ANTOLOGIA *olvidada*

Andrés González Blanco

Por el año 1906, si mal no recuerdo, se dieron a conocer, con trabajos ya literarios, ya periodísticos, los hermanos Edmundo, Pedro y Andrés González Blanco. Empezaron a verse sus firmas en "El Liberal", "El Imperial", "Blanco y Negro", "Nuevo Mundo", etc. (Estoy haciendo memoria.) Se me figura que al principio no le era fácil al lector, si no miraba el nombre que venía estampado, saber cuál de los trabajos había sido escrito por Edmundo, cuál por Pedro, cuál por Andrés. Todos estaban escritos en prosa desenvuelta, difusa, llena de citas, y trataban de asuntos parecidos. Sólo pasado algún tiempo comenzamos a advertir diferencias entre las producciones de cada hermano. Edmundo se especializó en estudios filosóficos y religiosos, y en su obra predominan los libros de filosofía y de historia de las religiones; Pedro —en mi sentir, el mejor prosista de los tres— tocó un sin fin de materias, sin mostrar predilección por ninguna determinada; Andrés quiso ser crítico literario, novelista y poeta.

El ejemplo que nos dan, principalmente Andrés, puede ser objeto de un comentario sobre el arte de escribir y la producción literaria. Voy a hacerlo en torno de Andrés.

Andrés González Blanco era listo, muy listo. Tenía una memoria feliz y sabía mucho. Escribía con una rapidez que asombraba. Le he visto en el "Ateneo de Madrid" llenar de prosa en menos de una hora un número grande de cuartillas. Le bastaban unos días para escribir un folleto de ciento sesenta páginas, sobre materia que requería estudio y reflexión. El trabajo que hizo sobre don Marcelino Menéndez y Pelayo lo empezó el 20 de mayo de 1912, y lo concluyó el 30 del mismo mes. Empleó sólo cinco meses en escribir su "Historia de la novela española", obra de gran aliento, que forma un volumen de 1.021 páginas.

Andrés González Blanco nace el año 1888, y muere el 1924. Publica su primer libro, "Los contemporáneos", que es un esbozo de historia de la literatura hispano-americana, cuando no cuenta más que diecinueve años de edad. El 1914 ya llevaba publicados nueve volúmenes de crítica, uno de versos y cuatro novelas grandes. No menciono sus novelas cortas, traducciones y artículos de periódico. De entonces al año en que dejó este mundo, se duplica la cantidad de sus publicaciones. Algunas, por cierto, relativas a asuntos ajenos a los estudios en él habituales, como, por ejemplo, los libros titulados "Alberto en Bélgica" y "El problema de Méjico": el primero, encendida alabanza del monarca belga por su comportamiento heroico en la guerra mundial de 1914; el segundo, historia de las causas remotas y próximas de la revolución que derribó a Porfirio Díaz de su perpetua dictadura.

González Blanco, crítico literario, pone la mira en logros muy elevados. Quiere resolver problemas de estética muy difíciles; aspira a traer a su servicio una erudición enorme y heterogénea en extremo, que exige muchos años y mucha madurez de juicio para ser dominada y manejada con maestría; intenta explicar, enjuiciar y valorar toda clase de manifestaciones literarias; trata de dar su merecido a toda suerte de autores. Nos habla de Campoamor y Santos Chocano, de Menéndez y Pelayo y José Enrique Rodó, de Trueba y Felipe Trigo... Su obra de crítica es redundante, divagatoria y polémica. Leyéndola, a ratos nos parece como un remedo de la obra de Menéndez y Pelayo; a ratos, de la de "Clarín". Es muy de principios de este siglo, de las últimas décadas del XIX. Entonces, en España, la crítica abarcaba más que apretaba, por decirlo así. Después vino a entendérsela de otro modo.

La labor novelística de González Blanco presenta, a mi humilde juicio, estos caracteres. La mayoría de las novelas, si no me engaña la memoria, están hechas de retazos de autobiografía. Son, por lo general, evocaciones de amores de la adolescencia y añoranzas de la quieta vida provinciana. Añoranzas de Luanco, Oviedo, Cuenca... Predomina en ellas lo sentimental, lo dulcemente emotivo. Predominan asimismo las descripciones, por lo cual la acción rara vez adquiere vida y movimiento. Si leyendo los libros de crítica pensamos sin querer en la "Historia de las ideas estéticas" o en los "Paliques", leyendo estas novelas nos acordamos, bien de "Los Pazos de Ulloa", bien de "La Regenta", bien de "Sed de amar", etc.

Andrés González Blanco es un caso digno de estudio. Mi querido amigo Andrés poseía cualidades y cosas muy convenientes a todo aquel que aspira a ser escritor: inteligencia despierta, sensibilidad, lecturas copiosas, presteza de pluma. Sabía latín —lo aprendió en el Seminario de Oviedo—, leía el inglés, el francés; creo que también el alemán. Le llevó al cultivo de las bellas letras una vocación fuerte e irresistible. Con todo, no realizó lo que él creía realizar: no fué crítico, novelista ni poeta. Toda su obra tiene un no sé qué de pueril. Es la obra del muchacho sabihondo que se empeña en meternos por los ojos cuanto sabe y muestra su impaciencia por darnos idea de lo que es capaz de hacer. Nada llega en ella a perfecta sazón, y tiene sello de autencidad. Todo se queda en "clisés".

¿Por qué ha ocurrido esto? ¿Qué Causas hicieron que hombre tan bien dotado no se lograse? ¿La rapidez con que producía? En su caso, es posible. Sin embargo, en la historia de la literatura figuran autores que escribieron como improvisando, no obstante lo cual dejaron libros admirables. "La Cartuja de Parma" fué escrita en un mes. ¿Se lo impidió su muerte, relativamente temprana, a los treinta y seis años de edad? Quizá. Pero veintiocho tenía Larra cuando se suicidó, y los más de sus artículos sorprenden por la sabiduría, por el hondo conocimiento de los hombres y del mundo en ellos manifiesto.

Es difícil hallar a estas preguntas respuesta satisfactoria. El escritor nace. No se pueden analizar y disociar los elementos espirituales y fisiológicos que entran en la composición del hombre-escritor. Hay quienes son escritores aun sin procurarlo, y quienes no lo son aunque lo intentan.

A González Blanco le tocó, como a la mayoría de los que escribimos, ser uno de estos últimos. Poseía una memoria prodigiosa, en la que le quedaba como grabado cuanto él leía: ideas, imágenes, sentimiento... Escribiendo no hacía más que extraer de ella, para trabucarlas, visiones de la vida y conceptos ya elaborados literariamente por otros. El creía, con todo, hacer obras originales, auténticas. Le falló, a mi ver, la virtud de la crítica, de la autocrítica. Es este el peligro más temible a que estamos expuestas las personas que a escribir nos dedicamos.

JUAN MENENDEZ Y ARRANZ

UNGARETTI y el humanismo poético

Por ENRIQUE BADOSA

Al pasar Ungaretti por la Ciudad Condal, llamó la atención sobre la literatura italiana en general y la poesía en particular. ¿Por qué, habiendo tantas afinidades, existe tan recíproco desconocimiento entre ambas literaturas? Con este comentario mío de ahora quiero contribuir en algo a una labor de acercamiento literario hispanoitaliano, que, por lo menos en Barcelona, ya ha comenzado.

En 1920, Ungaretti publicó su primer gran libro: «Allegria».

«Allegria» fué obra revolucionaria, ante todo, por cuanto, después de la primera guerra europea, suponía una formidable reacción contra el sentido poético decadente y esteticizante que D'Annunzio legó, como difícil herencia, a las letras italianas. Dice el crítico Giacinto Spagnoletti: «Se recordará lo que había dejado la poesía italiana, después de «Alcione», a los nuevos poetas: carnalidad y burla de sensaciones, amor a la aventura y sumarias ideológicas pánicas; el verso parecía estar destinado a asumir la forma eterna del artificio, incluso en el mejor sentido de la palabra. Ungaretti, con «Allegria», crea como un abismo, y dentro de este abismo deja que su alma vibre y se exprese en libertad y en pureza.»

Contra este estado de cosas, pues, reaccionará Ungaretti en un gran esfuerzo creador, que se complementaría y superaría en otro libro: «Sentimento del Tempo» (1933). Como dice Montale, Ungaretti fué quien aprovechó «la libertad que se hallaba en el aire». Y en medio de esta libertad, no ruptura con el pasado, sino punto de partida para nuevas aventuras y experiencias poéticas supo hallar inéditas sendas. Tan inéditas, tan claras, tan sugestivas, que hoy nos parecen actuales, y de hecho lo son, por su técnica y su forma, por su contenido, que atañe, y con qué profundidad, al Hombre.

La revulsión ideológica que acarreó la primera gran querra, y en la cual, en lo artístico, tuvo mucho que ver, el manifiesto futurista supuso un renovado e intenso interés por el Hombre. Un humanismo artístico, ya iniciado en el París de Apollinaire, iba a tomar forma en una doble expresión: la surrealista-humanismo críptico y tenebroso, pero no menos interesante por sus propósitos, ya que no tanto por sus logros; y una actitud meridiana en su manifestación estética y conceptual, de la que Ungaretti es uno de los adalides máximos. En este sentido que hablo del humanismo poético de Ungaretti, que fué un gran entronizador del Hombre en la lírica de su país y, por tanto, en la occidental.



Ungaretti, con nuestro colaborador

Ungaretti se hallaba muy bien dotado para llevar adelante su obra de poeta humanista, de la que él tenía plena consciencia. En este poeta era manifiesta la facilidad de elevar a categoría lírica su propia anécdota personal; recordemos el título general que da a su obra: «Vita d'un uomo». Y, según sus poemas, Ungaretti atendía mucho menos (o nada) a las tentaciones de esteticismo y de barroquismo de «métier» que a todo artista se le presentan, que a las absolutas exigencias de transfiguración lírica de su realidad circunstancial, para así conseguir verdaderos atisbos de la realidad perenne.

En una reciente entrevista con Ungaretti, en Barcelona, le pregunté al poeta su opinión acerca de la poesía como medio de conocimiento. He aquí lo que me contestó: «El hacer poesía, el leerla, es siempre una toma de consciencia con algo que al mismo hombre le puede ser desconocido, secreto. Desde luego, la palabra no da el secreto, pero hace ver que el poeta ha tenido consciencia de algo profundo que hay en él. Por ejemplo, la religiosidad que se halla en la obra de Leopardi, por más que este poeta fuera un descreído.»

Los poemas de Ungaretti, a nada humano serán ajenos. Y el afán de confraternidad universal que aparece como sustentando su «Allegria» se elevará a una mayor exploración de las realidades humanas y humanísticas en «Sentimento del Tempo», en «Il Dolore», en «La Terra Promessa», obra esta aun inconclusa.

Un poeta «nuevo» es siempre un explorador de espacios vírgenes del mundo interior personal y concreto, y del mundo interior del Hombre. Ungaretti, creador e innovador, descubre nuevas geografías del intramundo y nos las «describe» mediante un instrumento poético templado en el tono casi amargo de lo elegíaco. Como notable y esclarecedora paradoja, observemos que en uno de los primeros poemas de «Allegria», Ungaretti señala ya cuál habrá de ser su posición lírica y humana, claramente intuída. Es la que nos da el breve poema «Agonia»:

«Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato.»

En el poeta, la elegía no es un simple lamento. La elegía va más allá del lamento. Conduce a un estadio interior en el que la carencia—causa elegíaca—informa la meditación, y a una nueva vitalidad, no negada, tal vez, a la esperanza última, mediante la cual se inicia un camino. La elegía no es mera queja. En la elegía, la queja se da por entendida y se la relega a segundo lugar, pues el gran poeta elegíaco—y Ungaretti lo es—sabe llevar a cabo una conjunción entre sentimiento, sensación y mente. Y, después de todo, la Historia de la Literatura nos dice que mucho más lejos han ido los elegíacos que los optimistas, detenidos, casi siempre, en un presente de exclamaciones admirativas y más bien espiritualmente estáticas que dinámicas. El futuro pertenece más al elegíaco que al optimista desbordado.

Humanismo elegíaco, existencial. Humanismo del «da sein» heideggeriano. Pero no por eso crepuscular y antivital. A través de la obra de Ungaretti aparece el mundo todo de las perspectivas físicas y espirituales del Hombre: el amor, la vida, la muerte, Dios. Y la primera exigencia que, expresada o tácita, vemos en sus poemas, desde el primero al último, es la de una necesidad de afirmación existencial respecto del mundo interior, tanto como del mundo todo. En el poema «I Fiumi», de «Allegria», viene expresado así:

«e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo.

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia».

Ungaretti buscará su armonía y, a veces, sentirá amenazado su libre albedrío por ciertas entidades, entre ellas la angustia, que le acechan y que le llevarían al desligamiento, al despego, a ese «distacco» del que a menudo habla en sus poemas.

Como buen mediterráneo, Ungaretti parte—en su aventura lírica—de la

(Pasa a la página siguiente.)

(*Viene de la página anterior.*)

realidad tangible y externa, hacia la transfiguración lírica e interior. Sus poemas suelen basarse —y con ello confirma una tradición de la lírica mediterránea— en un hecho anecdótico, desde el cual se eleva al superior plano lírico. Y a lo largo de su obra, en la que no hay soluciones de continuidad, sino un desarrollo que, «a posteriori», diríamos previsible y ordenado en naturalidad consecuente, se observa a la par un constante aumento de la gravedad del tono lírico y una técnica que avanza por más complejas direcciones, hasta desembocar en «La Terra Promessa», en cuyo poema Ungaretti utiliza la sextina pertrarquesca. Esto se debe, sin duda, a que el poeta se va introduciendo, cada vez más, en un terreno lírico e interior de vivencias menos usuales, menos cotidianas. Y si la diafanidad de los versos de «Allegria» a veces contrasta con una cierta difícil claridad de algunos poemas de «Il Dolore», no se debe, creo, a un afán de hermetismo—¡oh, Montale!— o de esteticismo, sino a los dictados de una más humana y honda experiencia poética.

Actualmente, Ungaretti está acabando su «Terra Promessa», poema de sólida estructura formal, y en el que, junto a la experiencia del hombre que, ya en la vejez, vive en función de un pasado, se conjugarán experiencias históricas y sociales. Por lo que de la obra se ha publicado, ya podemos atisbar la hermosa realidad de este poema. Entre los grandes poetas del siglo, he aquí que Giuseppe Ungaretti afirma una voz personal, honda, trascendente, y que flota sobre los oleajes tempestuosos de las modas estéticas e ideológicas; un hombre que viene cumpliendo una gran labor creadora que, con humildad noble, titula «Vita d'un uomo».

E. B.

TRES POEMAS DE GIUSEPPE UNGARETTI

Para mejor conocimiento de la obra ungarettiana, añado esta traducción provisional, porque provisionales son siempre las traducciones, de tres poemas de Ungaretti. Pertenecen, sucesivamente, a los tres libros del poeta, y nos muestran su sentido elegíaco y humanístico, avalado, como siempre, por un evidente acento viril.

AGONIA

Morir como las alondras sedientas
sobre el espejo.

O como la codorniz
pasado el mar
en los primeros céspedes
porque de volar
ya no tiene deseos.

Pero no vivir de lamento
como un jilguero cegado.

(De *Allegria*.)

HIMNO A LA MUERTE

Amor, mi joven emblema,
Vuelto para dorar la tierra,
Difuso en el día rupestre,
Por última vez miro
(Junto al barranco, de irruyentes
Aguas suntuoso, de cavernas
Funesto) la estela de luz
Que como tórtola quejumbrosa
Sobre la yerba errante se nubla.

Amor, salud luciente,
Me pesan ya los años venturosos.

Abandonado el bastón fiel,
Resbalaré en el agua tenebrosa
Sin queja alguna.

Muerte, árido río...

Olvidadiza hermana, muerte,
Me harás igual al sueño
Besándome.

Tendré tu paso,
Caminaré sin dejar huella alguna.

Me entregará el corazón inmóvil
De un dios, seré inocente,
Y nunca más tendré bondad ni pensamientos.

Con la mente tapiada,
Con los ojos caídos en olvido,
Haré de guía hacia la felicidad.

(De *Sentimento del Tempo*.)

TODO LO HE PERDIDO

Todo lo de la infancia lo he perdido
Y no podré jamás
Desmemoriarme de un grito.

He sepultado la infancia
En el fondo de las noches
Y ahora, espada invisible,
Me separa de todo.

De mi recuerdo que exultaba amándote,
Y heme aquí perdido
En lo infinito de las noches.

Desesperación que sin cesar aumenta
La vida para mí no será más,
Detenida y hundida en la garganta,
Que una roca de gritos.

(De *Il Dolore*.)

MOLINOS DE VIENTO

Nunca hubo en la Mancha tantos molinos de viento como ahora. Ni siquiera en los tiempos de Don Quijote, pues entonces eran una novedad técnica, comparable a una fábrica muy moderna. No nos extrañaría que la novedad de los molinos, en aquella época, haya contribuído a producir la ilustre confusión con los gigantes en el ánimo del valiente caballero. Como eran novedad también los batanes, que aprovechaban la energía hidráulica para abatanar lanas y forjar el hierro, y por eso hubieron de producir pavor, en la famosa noche, al esforzado Don Quijote, que no acertaba a identificar su horrísono estrépito.

Recogemos la noticia, publicada en la prensa diaria, de que un prócer manchego, don Gabriel Enríquez de la Orden, tiene el propósito de construir a sus expensas siete molinos de viento en los términos de Herencia y La Solana, que llevarán los nombres de siete personajes femeninos del «Quijote». El llamado *Maritornes* está a punto de ser inaugurado. Seguirán el *Dulcinea*, el *Altisidora*, el *Dorotea*, y otros más, hasta completar el número previsto. En estos molinos se servirán al visitante viandas tales como las describe Cervantes en su novela.

Estos siete molinos vienen a sumarse a otros que ya existen, uno de ellos el mayor molino de viento del mundo.

Los nuevos molinos de viento de la Mancha no son molinos que muelan, aunque podrían moler. Son molinos conmemorativos, evocadores, suscitados por la imaginación de un novelista, aun cuando—todo debe decirse—presenten, también, un aspecto utilitario, turístico, pero, en suma, accesorio o añadido por la ocasión o la coyuntura. Lo esencial es que los nuevos molinos de la Mancha, que no muelen, pero mueven sus asoas y su maquinaria, nacieron solicitados por una fuerza espiritual, por un estímulo literario. Alguno de ellos, como el de Gregorio Prieto, es un museo de arte.

Anunciamos, desde ahora, nuestro propósito de emprender una peregrinación de INDICE por los molinos de viento manchegos. Creemos que valdrá la pena.



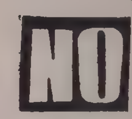
OTRO "LOPE DE VEGA"

El reciente estreno de "Media hora antes", de Delgado Benavente, en el Teatro Español, ha dado lugar a encontrados comentarios. La obra, según parece, es discreta, tirando a no buena. Otros sostienen que es valiosa, moderna, *trágica... Hemos subrayado la palabra moderna con intención. En esto de lo moderno se esconde un gran peligro: tomar por moderno lo que es sólo arbitrario, o confuso o snob. No decimos que la obra de Delgado Benavente sea esto; aprovechamos su estreno para una distinción que nos gusta hacer: lo moderno es lo válido, lo que renueva; no lo que simplemente grita o remueve... Y de estos gritos y remeneos con aspavientos viejísimos —como que son de treinta años— está el teatro español de hoy lleno.*

¿Por qué los críticos recurren también a trucos para hablar un lenguaje de blanco y negro, *justificativo, que nadie entiende?*

Valdría la pena que se nos dijera, sin más, esta obra es buena por esto, por esto y por esto. O es mala por aquello o lo otro... No ocurre así casi nunca. Y todo queda en adjetivos que entre sí se avienen mal, en cortinas de humo, niebla y confusioncilla.

Delgado Benavente es amigo de INDICE, *y en otras ocasiones se lo hemos probado. Pero según nuestras noticias, ahora no acertó, dado que su obra, además, lleva el refrendo del Premio Lope de Vega. ¿Vale este refrendo para armar algo más que otro poquito de confusión? La cosa tiene difícil remedio. Se escribe poco buen teatro. Este es el nudo del asunto. Pero ese teatro aceptable, claro y calificable, sin recursos críticos evasivos, no puede escribirse, ni se escribirá, nos parece, en tanto nuestros autores jóvenes*
miren hacia fuera, "inventen" sus sentimie
tos y no se atengan a su experiencia pers
nal, honda o menos honda, pero sencilla
espontánea. Es una amistosa recomendació
En el teatro, como en la poesía, como en
retrato o la escultura —en el arte en gen
ral—, lo que no es sinceridad y llane
—aunque cueste muchísimo trabajo cons
guirlas, que es otro problema—, es melodr
ma y despiste. Sonarán las piedras, los apla
sos o el pateo, pero el río llevará poca agu
El río que corre y que permanece...



SORPRESA EN EL ATENEO

Con el respeto para la persona, que es no
ma en esta Revista, vamos a dedicar dos l
neas a una conferencia reciente del seño
Calvo Serer en el Ateneo. En esa conf
rencia, como en botica, hubo "de todo
Hasta parece que una voluntad premedita
de interrumpir al conferenciante. Es igua
lo significativo es que por primera vez,
en el Ateneo!, el señor Calvo Serer se e
contrara con que no es verdad el refrán q
dice que "el que calla otorga". No; el seño
Calvo Serer debe estar prevenido contra es
supuesto; no se cumple siempre. Pero n
tememos que el señor Calvo Serer no rect
fique. Es un perseverante...

Sin embargo, el señor Calvo Serer debie
darse cuenta de que España es bastante "h
terogénea" con sus ideas —por suerte pa
España—. Y si no heterogénea con dos
tres de las ideas que el señor Calvo defie
de, con mala fortuna para esas ideas, sí c
la versión sonámbula y funambulesca q
a veces, el atrevido profesor da de ellas.

El señor Calvo deteriora aquello que i
hábil, toscamente, toca. Debe ser más cau
en adelante para no llevarse chasco... ¡N
siempre el silencio del auditorio significa q
el auditorio está conforme! A veces el aud
torio no otorga, aunque calle, y a veces
ríe, como ha comprobado días atrás el seño
Calvo en el Ateneo. ¡En el Ateneo!, repet
mos. Es sintomático y enternecedor, si
fuera grave; pues más allá de los deliqui
del señor Calvo está la tranquilidad de tod
—contra la que el señor Calvo se entretie
en tirar, a días, piedrecitas—, y sobre tod
bastante más allá, está la verdad —sin m
yúscula: la verdad sencilla y simple—. Pu
de verdades desnudas —políticas o intelectu
les— está el señor Calvo bastante ayun
Este convencimiento nos evita tomar dem
siado en serio su traspiés... Pero tampo
nos sonreimos.

EL NACIMIENTO DEL ARTE

Por JEAN-CHRISTIAN SPAHNI

Con este artículo inicia su colaboración en INDICE el profesor Jean-Christian Spahni.

El profesor Spahni es un distinguido arqueólogo suizo que ha realizado, el año pasado, un importante descubrimiento prehistórico en Granada: un yacimiento, con testimonios de trascendencia, del hombre de Neandertal.

En este trabajo, el profesor Spahni, con la autoridad de su saber científico, aborda un tema que interesa igualmente al antropólogo, al artista, al sociólogo y al filósofo: los orígenes remotísimos del arte, nacido con la humanidad.

«Es preciso—dice el profesor Spahni—haber visitado una cueva adornada para comprender la verdadera belleza de la pintura prehistórica.»

El descubrimiento, hace unos cien ...os, de pinturas prehistóricas en cue...s, obligó al mundo a cambiar su opi...n en cuanto al origen del Arte. Los ...os creían ser debido a una vulgar imi...ión de la Naturaleza, mientras los ...más invocaban ideas morales y reli...sas.

...e sabe que el artista es **impresiona...** por su tiempo y por el medio donde ...e. A menudo se ha reducido la emo...n artística a un problema de puro ...ocentrismo. Sin embargo me parece ...e el arte es más esa sed inalterable ... hombre frente a las cosas que quie... comprender, ese deseo de comunión ...n lo que le rodea y que la Humani...d entera experimenta desde siempre. ... efecto, mucho antes de las magistra... pinturas de las cuevas de Altamira ...de Lascaux, hay que señalar los ins...mentos de sílex empleados por las ...blaciones prehistóricas, cuya talla há... ordenada y precisa permite consi...rarlos como las primeras obras de ...e.

...e da a la Humanidad un origen de ...rca de un millón de años. Es decir, ...e el Arte tiene la misma edad. Ya el ...antropo, encontrado cerca de Pekín,



Reno grabado. Paleolítico superior (Thaingen).

...que data del principio del Cuaterna...'o, en idioma arqueológico, del Pa...olítico inferior), conocía el fuego y ta...ba la piedra dura. Mucho más tarde ...ieron los hombres de Neandertal, ...tores de una civilización notable: el ...usteriense. Antes de ellos, razas toda... mal conocidas por la pobreza de los ...siles hallados hasta la fecha, habían ...eado una escala de útiles de piedra: ...ntas de flecha, raspadores, lascas, bu...es, cuchillos. Primero el Chelense, con ... clima cálido y cuya fauna comprende ... hipopótamo, el elefante, el rinoceron... durante el cual vivía el hombre al ...e libre a lo largo de los ríos. Luego ... Achelense, marcado por un perfec...onamiento de los procedimientos in...striales. Baja la temperatura. Estamos



Cerámica de la Edad del Bronce (Gorafe).

en el Paleolítico medio. Empieza el Musteriense, durante el cual se refugia el hombre en las cavernas. Mamut, bisonte, reno y ciervo constituyen la caza diaria de las tribus de aquella época. La forma de los instrumentos va perfeccionándose; los retoques se hacen más delicados. Todo eso prueba la existencia de un sentido artístico unánime y muy desarrollado.

La fase última de la cuarta glaciación cuaternaria (y su declinación) es caracterizada por la sucesión de civilizaciones adelantadas donde el hombre moderno hace gloriosamente su entrada. El Auriñaciense, el Solutrense y el Magdaleniense ven perfeccionarse los útiles de sílex. El hueso está en la base de una verdadera industria; se lo utiliza para hacer puntas de flecha, arpones, punzones y agujas. A partir del Auriñaciense aparecen las primeras estatuas y esculturas de arcilla y de piedra (representaciones animales o figuras femeninas según un estilo muy particular), los primeros grabados en piedra y en hueso y las primeras pinturas monócromas, luego polícromas que, durante todo el Paleolítico superior, van a cantar la gloria de los primeros clásicos.

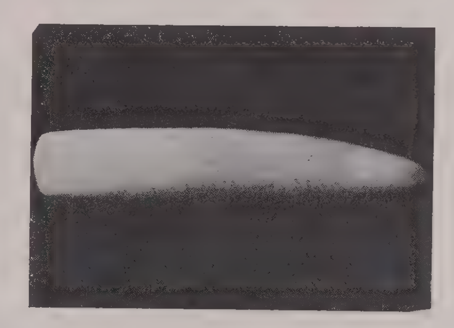
Es preciso haber visitado una cueva adornada para comprender la verdadera belleza de la pintura prehistórica. Es preciso también haber visto esos frescos gigantescos en su cuadro natural, en el ambiente especial donde han sido creados para captar su grandeza y su significación. ¿Qué se puede decir del esfuerzo irresistible de animales perseguidos; del poder y del realismo de esos cuerpos de caballos y de vacas salvajes, voluntariamente desmedidos, cuya masa se extiende de una pared a otra, pasando por la bóveda; de esos frisos de ciervos, trémulos y miedosos, con los cuernos entremezclados como las ramas de un árbol; de esos contrastes donde a los ocres más violentos siguen playas dulcemente coloreadas? Poder y exaltación de la luz y de los colores; variedad infinita de estilos; sensibilidad emocionante de las formas: patas que se mueven, nerviosamente; cabezas que vuelven, ansiosas; una fiera que, herida, vomita su sangre; todo un rebaño está en marcha en el polvo no figurado sino anunciado del suelo removido.

El tema esencial es el animal, mientras el hombre no está representado más que por unas caricaturas. Estamos lejos del concepto absurdo del hombre prehistórico obligatoriamente salvaje y retrasado mental. Tampoco nos gusta la opinión de algunos prehistoriadores que creen poder atribuir un valor únicamente mágico a las pinturas del Paleolítico superior. Hay mucho más. El arte Magdaleniense es un canto espontáneo y continuo a la gloria de la Vida, un homenaje vibrante a las fuerzas misteriosas de la Naturaleza.

Al final de la época glaciar se producen cambios considerables. No cesa de aumentar la temperatura. Las fieras han desaparecido. De cazador que era desde su venida llega a ser el hombre un



Punzones de hueso del Neolítico (Píñar).



Hacha de piedra pulimentada del Neolítico (Píñar).

labrador, aprovechando las lecciones de la mujer, a la cual han sido siempre atribuidas las tareas domésticas. El segundo acto de la historia del mundo empieza, hace doce mil años, con el Mesolítico, período transitorio, corto, donde se instala el hombre en la tierra, de la que explota los tesoros. La industria se enriquece con nuevos útiles. Con el Neolítico entramos en la época de la piedra pulimentada. Se inventa la cerámica. Vasijas de forma elegante salen de las manos de los primeros alfareros, que obran sin torno. Aprende el



Vaca pintada. Paleolítico superior (Laxcaux).

hombre a fabricar las telas, a trabajar la madera. Se cubre de objetos de adorno y de tatuajes. El culto a los muertos, en esa sociedad matriarcal, está en su cumbre y se manifiesta por la edificación de monumentos megalíticos (dólmenes, cromlechs, etc.) Después es la muerte un problema de importancia. A la religión se relacionan numerosos ritos totémicos. El culto a la tierra en esas poblaciones campesinas ocupa un sitio preponderante. Es la mujer, que dirige una sociedad, la que favoreció el progreso industrial. Es ella la que personifica la Fecundidad y las fuerzas generadoras de la Naturaleza; presta su cara a la Diosa de la Tierra que va a dominar todas las religiones del Neolítico. El arte clásico de los Magdalenienses está reemplazado por un arte esquemático que utiliza los recursos inagotables de la geometría y produce signos mnemotécnicos que evolucionan hacia un estilo simbólico.

La aparición del metal, hace cerca de cinco mil años, cristaliza las formas sociales aparecidas en el Neolítico, precipitando el progreso industrial, favoreciendo la creación y la organización de ciudades, las expediciones militares, la esclavitud, los intercambios comerciales y la invención de herramientas indispensables, tales como la rueda, el arado y las armas. La noción del Estado toma forma por el establecimiento de un jefe que reune las energías, manda y conduce su pueblo a la conquista de tierras codiciadas. Así se hunde la vieja sociedad matriarcal. Una vez más sufre el arte la influencia de esas transformaciones sociales. Sin embargo, se nota un retorno a la Naturaleza. Además, ofrece la religión al artista posibilidades de expresión seductoras. Aparece un panteón de divinidades cuya representación permite el nacimiento de siluetas inesperadas. No es justo pensar que el arte de la primera edad de los metales haya estado sólo al servicio del Estado, más o menos **nacionalizado.** Se encuentran en numerosos centros artistas que siguen creando obras libres, reaccionarias, de una gran belleza. Y en los frescos pintados o grabados en rocas, con sus escenas de guerra o de caza, estamos en

(Pasa a la página siguiente.)







Puntas de flechas de sílex del Musteriense (Píñar).

FISICA MODERNA Y ARTE ABSTRACTO

La ciencia y la técnica de cada época influyen, mecánicamente, en el arte. ¿Cuáles son las relaciones entre la física moderna, tan violentamente activa en nuestra existencia y las artes de hoy?

Es lo que nos dice José Cristóbal Sánchez Mayendía en este artículo que, por su singular interés, reproducimos del diario «Arriba».

En alguna otra ocasión he aludido a la angustiosa necesidad que actualmente sentimos de dar a la multitud de objetos técnicos que nos rodea un aspecto externo lo más bello posible. Hacer compatible la belleza con la utilidad es, efectivamente, uno de los temas más complejos de nuestra época. Examinemos hoy un problema en cierto modo inverso del anterior. La Física moderna, con sus nociones de lo «cuatridimensional» y del «espacio-tiempo», es decir, con lo que se ha llamado «irrupción del tiempo en la conciencia humana», suministra una concepción del Universo y de las relaciones del hombre con él radicalmente distinta de la que parecía válida hasta hace unos decenios. ¿Qué tipo de repercusiones pueden tener estos conceptos, esta manera diferente de concebir la realidad física, en la evolución de las ideas estéticas?

Históricamente, el estudio de las influencias ejercidas por la ciencia y la técnica sobre el arte se puede enfocar desde ángulos muy diversos. Allá por el año 1509 apareció en Venecia un libro del monje italiano Luca Paciuoli, amigo y colaborador del gran Leonardo de Vinci, titulado «De divina proportione», donde se esbozaba la tesis de que la proporción y la armonía rigen todas las cosas y todos los fenómenos de la Naturaleza. Era la teoría del «número de oro» (Sectio Aurea) de Leonardo, desarrollada a mediados del pasado siglo por Zeysing y estudiada por Matila C. Ghyka, en virtud de la cual, lo mismo en la naturaleza viva que en el arte, la sensación de belleza se obtiene cuando las formas y dimensiones de los seres u objetos guardan entre sí determinadas relaciones numéricas. Se trataba, por tanto, de establecer estrechos vínculos conceptuales entre la matemática y el arte. Piero della Francesca, Rafael, Bramante, Vignola, el propio Miguel Angel, pensaban, en efecto, que para crear formas bellas era indispensable un conocimiento profundo de la Aritmética y de la Geometría. En tales criterios fué donde tuvo origen el arte de la perspectiva, plasmada en sus comienzos como un simple instrumento técnico de la arquitectura y de la pintura, pero que, andando el tiempo, supondría el descubrimiento definitivo del espacio tridimensional.

Esta postura intelectual se mantuvo hasta que Einstein derrumbó con estruendo los cimientos de la Física clásica. Comenzaba la era de la relatividad, de lo «cuatridimensional», siendo curioso comprobar cómo, a medida que fueron imponiéndose las ideas renovadoras, se verificó en el campo de las artes plásticas, y casi simultáneamente con aquéllas, un apartamiento de los puntos de vista de la perspectiva tridimensional. El primer paso, según Gebser, lo había dado Cézanne. Los cuadros de este pintor no carecen, ciertamente, de perspectiva, mas en ellos aparece una manifiesta evidencia—visible también en El Greco, en quien impresionistas y expresionistas como Matisse, Rouault, Derain y Friesz, reconocen a un genial precursor—a liberarse de la perspectiva tradicional. El paso definitivo lo darían los cubistas.

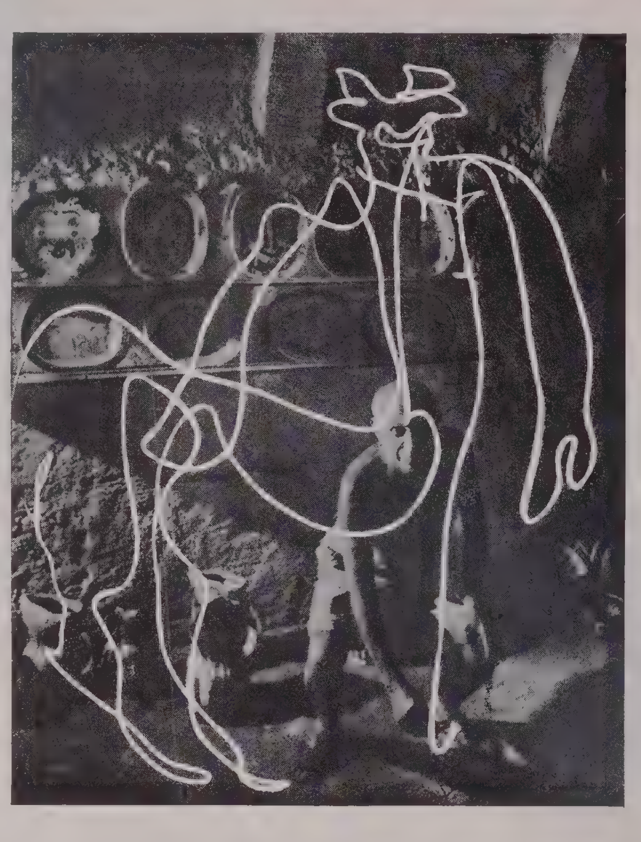
Cuando aparecieron las primeras muestras del arte ultramoderno, el crítico francés Guillaume Apollinaire lanzó la hipótesis de que la preocupación fundamental de los nuevos artistas era encontrar una «cuarta dimensión», hipótesis, en el fondo, idéntica a la que un filósofo contemporáneo hace suya al afirmar que en las obras de Picasso, de Gris o de Braque, el tiempo estalla e invade todo el contenido del cuadro, según leyes que prescinden total o parcialmente de la realidad física. Y en el mismo sentido se pronuncia Arthur March:

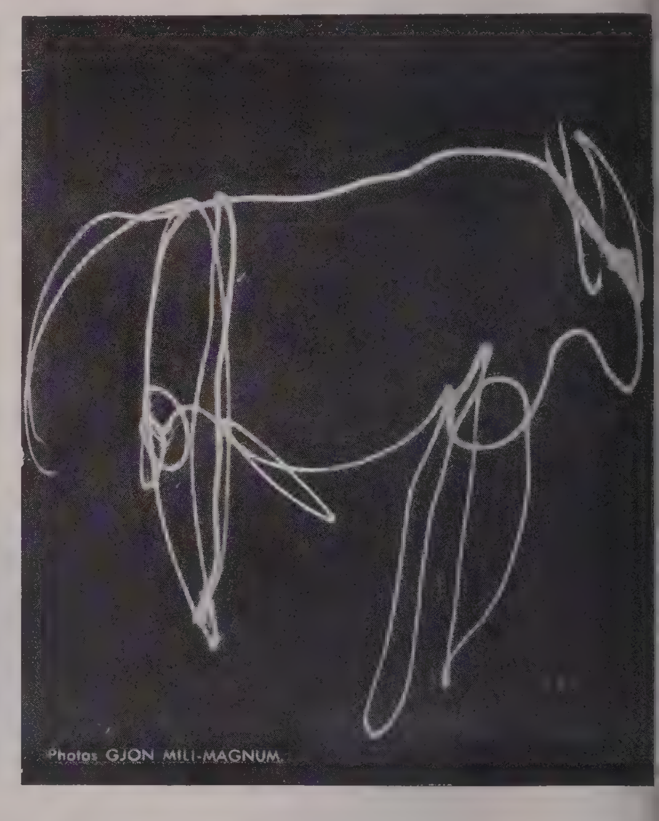
«No se debe a simple azar el que el arte, en los últimos años, presente en su desarrollo un paralelo con la ciencia. También en el arte se advierte una progresiva inclinación a separarse del mundo tal como éste lo perciben nuestros sentidos, y a traducir las cosas concretas en relaciones de líneas y colores. Su propósito es exactamente el mismo de la Física. En ambas esferas, lo abstracto nace de una creciente profundidad del pensamiento.»

Fijémonos, verbigracia, en las obras de un Brancusi, de un Cabo o de un Moholy-Nagy. Diríase que en estas manifestaciones, aparentemente disparatadas, de la escultura abstracta, en esos amasijos de hierros retorcidos, discos metálicos y trozos de vidrio y madera, vibra un tropel de ecuaciones matemáticas y de fórmulas físicas. ¿Y qué nos revelan los dibujos de Norah Borges? En ellos, el artista ha captado las cosas desde varios puntos de vista y las ha aglutinado a su capricho, pretendiendo dar así una impresión de conjunto no estática, sino dinámica. Por eso supone Lewis Mumford que si en la pintura y escultura del Renacimiento, espacio y tiempo estaban coordenados en un solo sistema, si el eje de los acontecimientos permanecía entonces fijo y a una distancia inmutable del observador, hoy se busca una fórmula que nos permita aprehender cada una de las partes de las imágenes de acuerdo con la posición espacio-tiempo en que nos situemos respecto a ellas.

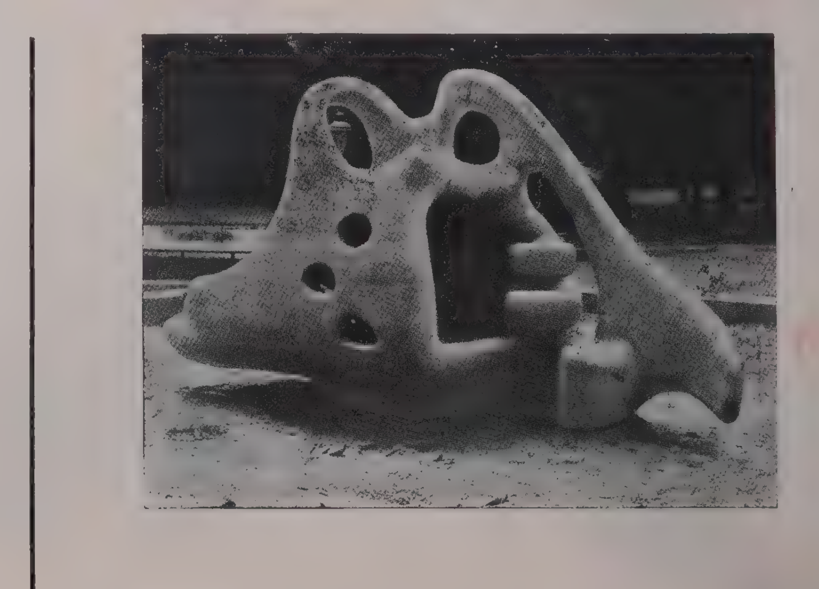
Pero hay algo más que meras coincidencias teóricas de la ciencia física con el arte. El ambiente técnico que nos ha tocado vivir; ese medio industrial en el que lo único que resta de la Naturaleza es el propio hombre, y donde, como dice Georges Navel, ya no hay plantas, ni árboles, ni perros, sino sólo un mundo artificial de máquinas y edificaciones creado por el esfuerzo humano, genera nuevas experiencias visuales. Imperceptiblemente, nos hemos ido acostumbrando a la visión cotidiana de infinidad de cosas técnicas que, con sus coloridos típicos y formas características, producen inesperadas sensaciones ópticas. El arroyo que corre, el prado verde, las formas asociadas a un ambiente rural, están perdiendo, a juicio de John Dewey, su lugar como material primario de la experiencia artística. «Una parte, al menos, del cambio de actitud de los últimos años hacia las figuras modernistas de la pintura, es el resultado de esta trans-

(Pasa a la página siguiente.)



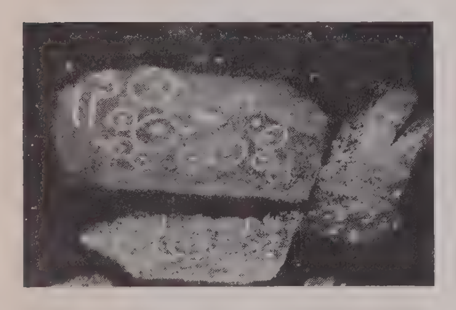


Photos GJON MILI-MAGNUM



EL NACIMIENTO...

(Viene de la página anterior.)



Roca con signos simbólicos de la Edad de Bronce (Evolena).

presencia de verdaderas ilustraciones, mezcladas a signos de valor simbólico. Esta simbiosis de dos tendencias casi opuestas y el retorno sensible a las fuerzas de la Vida marcan el término en la historia del arte prehistórico.

Unos arqueólogos han cometido la imprudencia de querer explicar la vida de los hombres prehistóricos por medio de lo que le ocurre a los últimos pueblos primitivos actuales. Aun suponiendo que aquellos sean los residuos de poblaciones más antiguas, su existencia hoy día no es más que un pálido reflejo de la que conocieron nuestros antepasados de hace veinte mil o cuarenta mil años. Además, los primitivos de nuestro tiempo están en una situación extrema y no cabe duda de que han sido influídos por las culturas más evolucionadas que los rodean. En fin, el arte primitivo jamás alcanza el grado de poder, la maestría y la grandeza que son las virtudes del arte prehistórico Se trata sobre todo de un arte sensual que nos conmueve por ver en ello las últimas producciones de una forma de expresión que está desapareciendo para siempre.

Arte negro.

FISICA MODERNA...

(*Viene de la página anterior.*)

ormación.» Incluso los objetos del aisaje natural los percibimos muhas veces a través de sus relaciones spaciales con objetos técnicos cuya resencia y diseño obedecen a neceidades mecánicas y económicas de la roducción industrial. ¿Pueden, sin mbargo, las máquinas engendrar beeza? El cubismo fué, sin duda, la rimera escuela que dió a esta preunta una respuesta afirmativa, bien ntendido que los defensores de dicha scuela fijaron su meta en el hallazgo el equivalente artístico al mundo necánico que nos envuelve.

Sería inútil el intento de emitir uicios acerca de si los efectos que endrán las modernas concepciones stéticas—íntimamente emparentadas, omo hemos visto, con las concepcioes científicas—en el futuro desarro-o de las artes serán buenos o malos. ales juicios son siempre relativos. lgunos psiquiatras—Lafora, por jemplo—, vieron en el arte ultramoerno un retorno a formas primitivas, sea, a la ideología de los hombres rehistóricos; una especie de salto trás en el que no faltan caracteriscas de la mentalidad esquizoide o isociada. A veces, uno se siente tenudo por el pensamiento de que tal ez sea la Humanidad entera la que halla en peligro de dar un treendo salto atrás. Porque la realidad ctual de la ciencia es ésta: mientras on una mano nos ofrece fundadas peranzas de un mundo mejor, con otra nos brinda ingentes posibiliades de destrucción moral y mateal. Lo cual no parece decir mucho favor de la salud mental de nuesa civilización.

C. SANCHEZ MAYENDIA

EXPOSICIONES

A Emilio G. Navarro

Como usted y yo remamos en la misma galera periodística, y acude usted diariamente, por su propia complacencia, a mi despacho, para ver cómo peleo con mis notas críticas sobre las exposiciones madrileñas, tratando de explicar lo que encierran en sí de meritorias las mil obras que uno está obligado a analizar y comentar semana tras semana, y en más de una ocasión hemos platicado sobre cosas "incomprensibles" de las artes, siempre o casi siempre cortadas dichas conversaciones por menesteres urgentes de la profesión, voy ahora a endilgarle a usted, como quien no quiere, algunas opiniones sobre la pintura y escultura últimamente expuesta, de las cuales opiniones es muy posible —creo yo— que pueda usted, que no es profesional de la crítica, tomar partida para particulares pareceres sobre estas cosas de las artes.

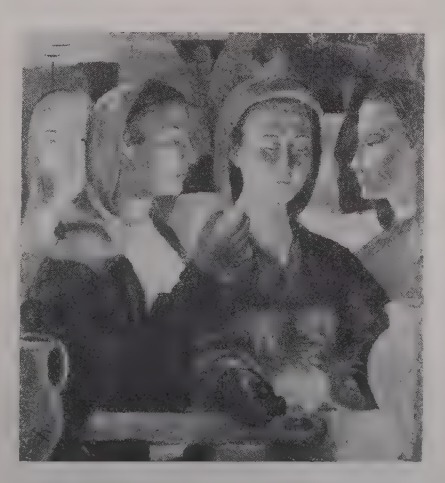
El arte es cosa que figura íntimamente ligado a la vida, y tal como el hombre vive y es, así será su arte; que lo que llega al corazón del hombre moderno del arte de otros tiempos o de otras culturas —de otros ideales de vida— es justamente lo que va bien a su sentir. Lo que hace igualación con sus íntimos sentimientos o inclinaciones; lo que relaciona un especial sentido de la vida a otro especial sentido, casi siempre manifestado, más que en la forma de las cosas, en su fondo, en su trasmundo.

El juego de la escultura.

Así habrá de entenderse, por ejemplo, la semejanza que descubrimos entre el "saber" de los negros del Sudán francés, Dahomey, Congo Belga y Costa de Marfil, cuyo arte escultórico se exhibe en el Ateneo de Madrid, y el saber actual nuestro en lo que al arte se refiere. Semejanza que yo encuentro en el desinterés por la cobertura "perfecta" de las cosas, ante la fuerza expresiva que estas cosas habrán de señalar en su aparente imperfección decorativa. El

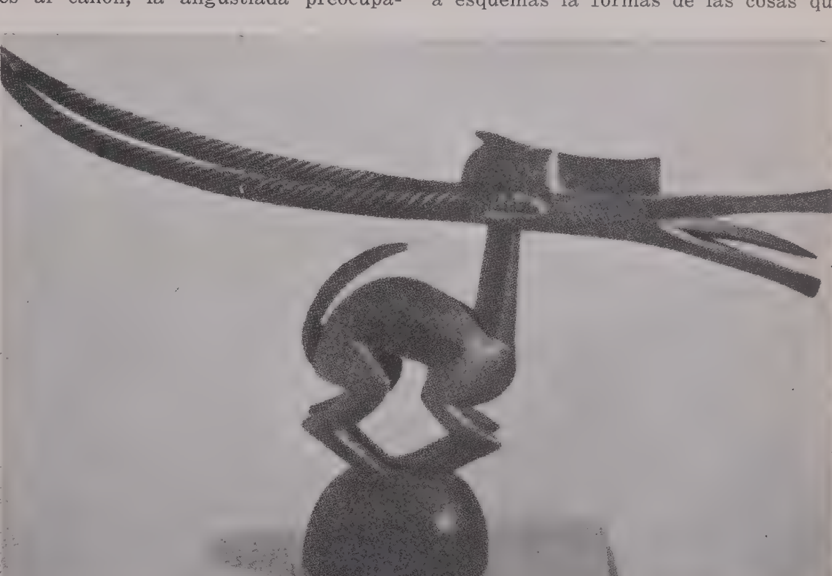


Cristino de Vera.



R. de Velasco.

acercamiento a nuestros gustos de la escultura negra muestra, en primer lugar, que los ideales artísticos del hombre moderno no son ya los ideales, verbigracia, del hombre clásico, del hombre del barroco. No es que sean mejores o peores unos u otros, sino que son distintos, que es distinta nuestra manera de "ver" de la manera de "ver" de los antiguos. La escultura negra mostrada en Madrid está cerca de nuestros "ideales" de arte, porque en ella priva sobre lo formal lo sensible, sobre la perfección fría e inanimada de las formas obedientes al canon, la angustiada preocupa-



Arte negro.

ción del hombre por trasladar a las invenciones artísticas sus propios cuidados sensitivos. Esta escultura negra es simbólica y significativa. Todo un mundo de religiosidad extraña a nosotros late en ella. Ni usted ni yo alcanzamos posiblemente la intensidad del contenido religioso existente aquí (que usted y yo somos hombres de otra cultura, casi de otro mundo), pero sí alcanzamos su intención, oímos su voz, aunque no la entendamos plenamente; sabemos lo que busca, lo que quiere decir. Lo que, a mi juicio, valoriza esta cultura más allá de su magnífica gracia decorativa, de su acierto técnico, es el aliento vital en ella manifiesto; es la cantidad y calidad de vida que esta escultura encierra en su trasmundo: el ideal, en concreto, que nosotros mismos tratamos de descubrir en nuestro arte.

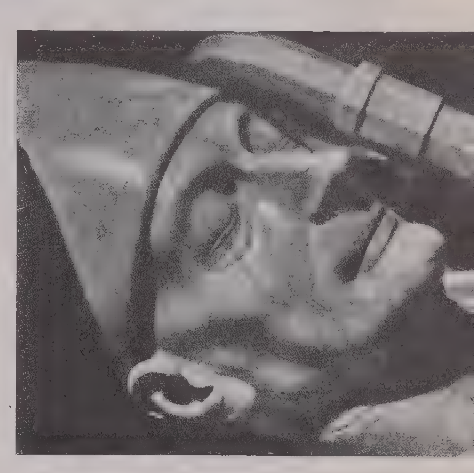
Que la vida no se aprehende en la sabiduría de lo antiguo ni en la perfección que lo artesano procura. A veces cree uno que está capacitado, por gracia de su destreza técnica, para dotar de vida a sus invenciones de arte, y lo único que consigue amarrar es el fantasma de la vida, su sombra, su imagen. Este es el gran drama de buena parte del arte figurativo moderno. Pero volvamos, si quiere usted, a la escultura. Un catalán —ENRIQUE MONJO— exhibe parte de sus cuarenta años de escultor en Madrid. He aquí un artista al que podríamos aplicar alguno de los juicios que acabo de sañalar a usted, por la especial condición de su obra, perfecta en lo técnico, pero fría e inanimada si aplicamos a ella el reglamento de lo sensible. Que no basta hacer las cosas bien por fuera, sino que es obligado hacerlas perfectas al igual por dentro; es decir, que lo exigido en la obra inventada por un pintor, por un escultor, es, más que la perfección de lo que en ella se ve en su cobertura, la idealidad de lo que en ella se siente en su trasmundo. En concreto, lo que usted y yo hemos de buscar en la obra de arte no es tanto el cuerpo como el alma, al igual que en el hombre.

MUSTIELES, en cambio, en sus esculturas del Ateneo, busca en el juego de sus arquitecturas diversas, por un lado, el equilibrio de las partes; por el otro, la más cálida expresividad. Orden, medida, puestos al servicio de una particular y acusada manera de sentir, plena de ternura. En muchas de las obras de Mustieles es la propia materia —la madera, por ejemplo— quien en un principio motiva la configuración de la obra a descubrir. Lo que hace el escultor es ir dando forma ideal al cuerpo caótico, adentrando tal forma por el camino de lo sensible, incrustando en ella su propia alma.

El mundo de lo pictórico.

La muestra escultórica acaba aquí. Si ahora informase a usted de cada una de las exposiciones pictóricas habidas en Madrid en estas últimas semanas, dando a usted solamente nombres, quizá no bastara todo el espacio dedicado a esta carta para señalarlos. Haré, pues, de ellas selección por razón de espacio y razón de méritos...

HURTUNA, que fué Gran Premio de Grabado en la última Bienal, expuso en el Ateneo. Su mundo pictórico se vincula al saber cubista, dotado de una atención mayor por el color, aunque en demasía cuidadoso de lo decorativo. TENREIRO, pintor y arquitecto, mostró en sus obras exhibidas en Alfil su capacidad de síntesis naturalista, al reducir a esquemas la formas de las cosas que



Monjo.—Fragmentos.



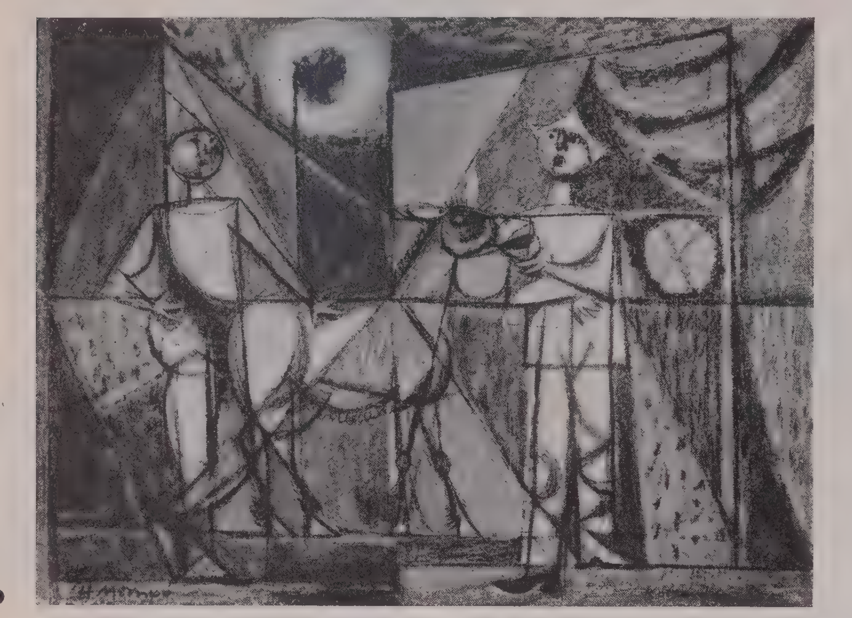
la Naturaleza procura. RICARDO MACARRON, CRISTINO DE VERA, HERNANDEZ MOMPÓ, MARIA ANTONIA DANS son pintores que debo destacar a usted por la calidad de la obra mostrada últimamente. El naturalismo figura en ellos ya expurgado de todas sus groseras adherencias, sintetizado en sus categorías vitales, aquellas que son obligadas a la pintura única y exclusivamente. Bajo el nombre de "Joven pintura catalana", expusieron en el Ateneo CAPDEVILA, MARIA GIRONA, MUNDÓ, RAFOLS, TODÓ y RAMON ROGENT. Su pintura yo la situaría entre lo que entendemos por "pintura cata-

EXPOSICIONES

(*Viene de la página anterior.*)

lana" —forma y color un tanto impresionista— y las últimas tendencias más o menos figurativas. Un término medio ligado a un sentimiento, que va de París al "Mare Nostrum", siempre epidérmico, pero siempre inteligente.

Si usted ha conocido la obra más o menos vieja de ROSARIO DE VELASCO, se sorprenderá al ver ahora en la Galería Toisón que continúa fiel a un sentir, que ya no hace del todo igualación con los ideales pictóricos contemporáneos. Sí que es maestra en lo artesano Rosario de Velasco, y bien compone y ordena sus mundos de invención, pero sobran tantas cosas en su pintura... De Piero della Francesca, su maestro mejor, ha tomado ciertas coberturas, pero se olvidó de la gran lección del genio de Borgo San Sepolcro: la matemática organización de sus decoraciones, fieles siempre a las razones que el esfuerzo intelectual dicta. En Piero no se puede entender su cuerpo,



Hernández Mompó.

si no se ha llegado a comprender su alma, lo que su inteligencia busca, lo que su sensibilidad descubre. No seré yo quien niegue a Rosario de Velasco su magnífico talento de pintora, pero el talento, como usted sabe bien, de nada sirve si no está al servicio de una finalidad distinguida.

No sé si debo hablar a usted de SAENZ DE TEJADA, el famosísimo ilustrador, que expuso recientemente aquí. Tejada es un artista que todo lo disloca, lo descoyunta a lo barroco; que ignora la sencillez y verticalidad de los cuerpos. Sus dibujos, mecánicamente perfectos, se pierden por un exceso de virtuosismo frío, de divismo...

GIL PEREZ, ANITA SOLA, ALFREDO RAMON y JULIO QUESADA son pintores cuya obra posee cierto y distinto interés para mí. ANGELINA ALÓS es una notable ceramista, que expuso en la Galería Abril piezas diversas en lo técnico, pero uniformes en su capacidad emotiva. ESPINOZA DUEÑAS es un pintor peruano de gran fuerza expresiva, en el cual la línea se ofrece con tremenda e hiriente vitalidad. Sin duda, es éste uno de los pintores figurativos más interesantes entre los expositores de las semanas últimas. Otro artista sudamericano pleno de gracia compositiva es CRUZ-DIEZ, pintor venezolano no figurativo, en cuyas invenciones late, sin embargo, una embrionaria ligazón con muchas formas que la naturaleza descubre. La cualidad más destacada en la obra de Cruz-Díez es su sentido rítmico, su musicalidad. Cada pintor abstracto tiene un mundo siempre nuevo y sorprendente que ofrecer al contemplador, pleno de intención sensitiva, en el cual ni usted ni yo podemos adentrarnos con las andaderas del arte tradicional, porque si bien son semejantes sus fines ideales, no lo son así los medios expresivos que a ellos conducen. Un arte es este que obliga al hombre a no dormirse ante él. Que el hábito de la contemplación cómoda del arte antiguo realista lleva a suponer que esa es, y no otra, la única manera de alcanzar su verdad, cuando de siempre fué la pintura, la escultura, la propia arquitectura, la más complicada y profunda invención del hombre, la más difícil —o, por lo menos, una de las más difíciles— de alcanzar en su integridad ideal.

J. DE CASTRO ARINES

Maculaturas

THARRATS

El confusionismo se está extendiendo a pasos agigantados y parece que hay muchas personas interesadas en ello. Lo que importa es que nadie entienda nada y todo el mundo dé crédito a lo que dicen unos cuantos seres «superdotados» intelectualmente; desde luego, no se busquen las bases de esa superioridad, porque los ídolos caerían inmediatamente; pero ello no evita que haya unos cuantos que, en posesión de un juego de palabras, vayan tejiendo la vida moral y física de los que por pereza mental, voluntaria o impuesta, no pueden hacerlo por sí mismos, y necesitan del crédito intelectual de los demás.



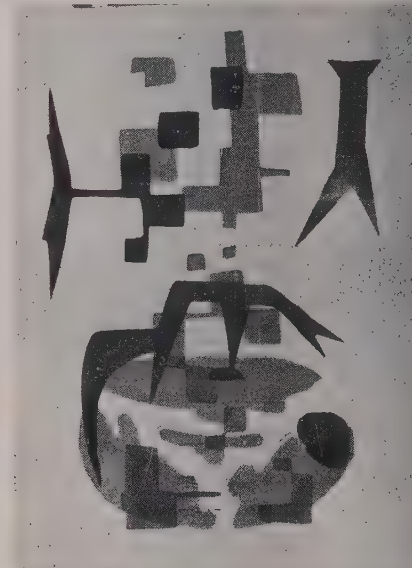


Hay mucha trampa en todo nuestro sistema de ideas, trampa que persiste porque, al desorientar a los más, pone en manos de unos oligarcas del arte y de la ciencia, el mundo de las significaciones de las cosas, lo que les permite la desnaturalización de la realidad.

Esa disgregación viene a cuento al intentar hablar de J. J. Tharrats y sus «maculaturas».

¿Qué son las «maculaturas»? La definición es muy sencilla, y está al alcance de muchas personas que, por el oficio, se enfrentan cada día con el hecho: los impresores. Las «maculaturas» son las irregularidades que se notan en los impresos cuando, a causa de un descuido, no coinciden los tirajes, o bien se superponen tintas, y de ahí que también se llamen así los papeles manchados sin ton ni son, cuando es preciso sacar los rodillos de la imprenta o separar por medio de papeles los impresos.

Las manchas que el azar armoniza recordaron a Tharrats ciertas facetas del arte abstracto, lo que le hizo pensar que aquellas manchas se podrían organizar vo-



luntariamente, a fin de conseguir ciertos efectos plásticos. Puesto manos a la obra, consiguió magníficas suites cromáticas; sólo eran necesarias tintas e imaginación para conseguir la variación, y el azar para el descubrimiento de efectos nuevos. En posesión de los tres elementos, Tharrats se lanzó a la «confección» de gran número de maculaturas, y una selección de las mismas es lo que mostró hace unos meses en su exposición de Barcelona.

Tharrats se encontraba de lleno en su elemento: recortar, pegar, sacar, poner; su instinto de acoplamiento de las cosas más dispares se podía saciar plenamente; aquí no eran objetos, pero eran formas y colores. De todo ese ajetreo han salido unos magníficos frisos cromáticos, capaces de hacer agradable cualquier habitación de una casa moderna de paredes desnudas y sin cornisas, a base de planos, ángulos rectos y líneas onduladas. Tharrats se ha acercado a la decoración que exigen los arquitectos. Sus obras no deben observarse como pinturas o cuadros en el sentido tradicional; son otra cosa. El no nos habla de la intimidad del hombre o de los secretos de la Naturaleza; lo que quiere es que las cosas sean bonitas, que se vean con satisfacción y que se gusten sin preocupación. Ante las obras de Tharrats, uno no debe ir a buscar problemas o complejos tremebundos o metafísicos

Podríamos decir que hay dos clases de paisaje: uno exterior, el natural, y otro interior, la decoración; pues bien, las maculaturas de Tharrats son ese paisaje interior, que, en definitiva, es una conquista moderna. Se ha acabado para siempre la grandilocuencia del fausto y la riqueza. La decoración no es una cuestión de dinero, es una cuestión de gusto, y hay que reconocer que, para que estemos convencidos de ello, el arte abstracto ha prestado su valiosa colaboración al presentarnos el cuadro sin su dimensión activa.

ARNALDO PUIG

Reaparición del documental

por MANUEL VILLEGAS LOPEZ

El cine documental constituye el asfondo del cinema; lleva una vida creta, intimista y, para iniciados, ás allá del gran espectáculo de mas, de millones, de propaganda, de itología... Es un trascine. Pero, de z en cuando, traspasa los límites de mundo, y se impone en el gran iblico a favor de unas circunstanas afortunadas.

La primera vez, en el día de su eación como arte, al amparo de la ra de sus grandes forjadores: Flarty y Vertov. *Nanuk, el esquimal,* mado por Flaherty en 1920, se esena en junio de 1922 en el Capitol, Nueva York, y conquista el mundo tero. Y con él, una serie de «films» e llenan aquellos primeros años de década del 20, al gran momento documental. La segunda reaparión espectacular viene unos diez ios después, en los primeros años 30, culmina con *El hombre de Arán,* Flaherty, en 1934, premiada en el stival de Venecia. Y la tercera es tos momentos. Documentales de lar metraje compiten victoriosamente todo el mundo con los «films» de gumento, «estrellas», color y cineascope. Como *Sexto continente,* soe el mundo submarino, y *Continen perdido,* «film» de puro exotismo, nbas italianas; los «films» producis por Disney, desde *El mundo de s castores* a *Desierto viviente,* etc.

Y en el Festival Internacional de annes, los grandes premios se han ncedido a los documentales: *El undo del silencio,* de Jacques Y. usteau y Louis Mallet, y a *El misrio de Picasso,* de H. G. Clouzot, nbas francesas. La primera corresnde a esa corta serie de obras soe el mundo submarino, que—en su pecto actual de nadador libre, con cámara—inicia el mismo Cousteau n aquel sorprendente, inolvidable ilm» *Par 18 metres du fond.* en 43. Al que siguen *Epaves* (1945), *aysages du silence* (1947), *Autour un recif* (1949), *Carnet de plongée* 951)..., hasta este *Le monde du sience.* Su primer «film» duraba quin minutos, y la cámara descendía a ecioho metros; el último dura hora media, y desciende a setenta y cin metros. Cada minuto del «film» y da metro de profundidad represenn un inmenso esfuerzo humano, un rodigio de creación, una fortuna inrtida, inventos, heroismo... Descuir y hacer imágenes ese «mundo lencioso» del fondo marino es la ande, magnífica, obra de Cousteau el cine. El comienzo de todo un be documental nuevo. Pocas veces premio de estos festivales ha sido ás justamente otorgado que a Cousau.

En cambio, *El misterio Picasso* reesenta una culminación, la cúspide iunfal de los «films» sobre arte. esde que los inician los belgas Stork, Dekeukeleire), en 1938, los variza el suizo Curt Oertel con su rmoso *Miguel Angel,* en 1940, los nsagran y difunden por el mundo tero los italianos Luciano Emmer Enrico Grass, con su estupenda ra, se han hecho miles de «films» este género en todos los países. máximo pintor de nuestro tiempo, creador del arte contemporáneo, nta una gran composición, «La pla de la Garoupe», y el cinema es el stigo de esta creación. En *Matisse,* Campaux, en 1945, ya se intentó te emocionante experimento de por al artista, sumido en su creación, jo la pupila analítica, mágica, del ne. Seguir, a través de la mano, el nerario subconsciente del artista, archar por el laberinto de su espítu, descifrar el enigma de la creaón de lo bello. Tratándose de un nio como Picasso, gran clave consnte del arte moderno, el testimonio de un valor incalculable. Y realido por Clouzot, el gran director de *El cuervo, Quai des Orfèvres, Manon, El salario del miedo, Las diabólicas...,* con la cámara de Claude Renoir y el montaje de un escritor cinematográfico como Henri Colpi.

Estas circunstancias favorables para el documental vienen ahora desde la más alta tribuna mundial de consagración: Cannes. Venecia y Cannes representan para el cinema lo que las exposiciones internacionales fueron, durante un siglo, para nuestra era maquinística, de invenciones y descubrimientos sensacionales: el punto de encuentro, confrontación y consagración. La ocasión de conocerse, que es decir la más urgente, necesaria y entrañablemente humana necesidad de este siglo de grandes catástrofes e inmensos peligros, creados por el hombre mismo. Cannes, Venecia—sobre todo— son el enciclopedismo del arte más popular, más eficaz y de mayores medios estéticos de este mismo tiempo. Por ello, al margen de rencillas e intereses más o menos legítimos, sin abdicar del derecho de crítica, estos festivales son el patrimonio de todos los cinematografistas del mundo que crean en su arte, de todos los amantes del cinema, y todos debemos defenderlos esencialmente. Su obra y su eficacia no se apreciarán nunca bastante.

Y ahora lo vamos a ver en el mundo del documental. El documental es la gran reserva, cantera, vivero del arte cinematográfico. Este trascine, con su camino propio y su universo privado, influye constantemente sobre el cine, espectáculo de gran público e industria de envergadura mundial. Y suele reaparecer, compitiendo, cuando éste se falsea y banaliza. La época de *Nanuk* es también la de Mary Pickford, Douglas Fairbank, Rodolfo Valentino, las comedietas elegantes...; la década del 30 es el cinema sonoro primitivo, con sus intolerables dramones declamados; en estos momentos asistimos a las repercusiones del hundimiento americano y al reajuste industrial del cine frente a la televisión, con la tendencia a los grandes espectáculos como salvación... Y el documental reaparece, para dictar su lección de veracidad, de arte, de grandes imágenes auténticas, de modestia industrial y de altura artística.



BALANCE DE CANNES

Confusión y desigualdad

Lo más interesante de un Festival, ya se sabe, pertenece al secreto del sumario. Entre bastidores se intriga, se presiona, se da y se quita... En el último certamen de Cannes, como siempre, o quizá más que siempre, ha pesado más la política que el arte. Y al decir política, no nos referimos sólo al alto juego de la diplomacia oficial, sino al menudo choque de las influencias personales, a los resortes «invisibles» que deciden una votación. Por de pronto, este ha sido el festival de los prohibidos. Un buen número de películas se rechazaron a última hora, acogiéndose al famoso artículo 5.º del Reglamento, según el cual una producción susceptible de causar molestia a un país participante puede ser retirada. Porque disgustó a los rusos, se prohibió la pelítcula alemana «Cielo sin estrellas», y para no molestar a los alemanes, se retiró el documental francés «Noche y niebla»; los japoneses rechazaron una película inglesa sobre los campos de concentración de Malasia; Finlandia se vió obligada a retirar «El soldado desconocido», y lo mismo hizo Polonia con un documental; Marruecos dijo que la película que se le adjudicaba—una versión de Molière—no era suya, sino francesa... En fin, discordias diplomáticas...

Un crítico tan acreditado como André Bazin coloca al último certamen de Cannes bajo el signo de la confusión y de la desigualdad. Sobre una cuarentena de films, señala de siete a diez de gran clase; seis o siete, muy interesantes, y diez o doce, interesantes, que merecen verse. El balance no sería malo, ni mucho menos, si las doce o quince películas restantes no fuesen inaguantables, indignas de un festival internacional.

Sobre la equidad de los premios habría mucho que decir, de hacer caso a las referencias que nos llegan. Un solo galardón aparece rotundamente indiscutible, según la opinión de los comentaristas: la Palma de Oro del corto metraje a «El globo rojo», de Albert Lamorisse, el realizador de la famosa «Crin blanca». De «una especie de poema sobrenatural» la califica L. Chauvet, crítico de «Le Figaro».

Francia ha vencido en toda la línea: además de «El globo rojo», fueron premiadas «El mundo del silencio» (Palma de Oro o Gran Premio del Festival) y «El secreto de Picasso» (Premio especial del Jurado). Sobre la obra de Cousteau ha habido unanimidad en los elogios, pero se ha recordado que en el certamen del pasado año se alegó, para no premiar a «Sexto continente—la conocida película italiana, también rodada bajo las aguas—que se trataba de un documental. Estem ismo carácter tiene «El misterio de Picasso», de Clouzot, la película más discutida del Festival. El pintor español pinta ante la cámara, situada detrás del lienzo que deja transparentar el dibujo. Picasso efectúa un trabajo sin truco y «contra reloj», pues en cada una de las pinturas que ejecuta no puede tardar más tiempo del que dura una carga de la cámara. «El misterio que Clouzot ha tratado de esclarecer con su película es el misterio de la creación artística. Sorprender el vuelo de la inspiración en sus fases sucesivas y, a veces, contradictorias, aislarlas unas de las otras, para mejor revelarlas, sin romper, sin embargo, su unidad secreta, es el fin esencial de su propósito», dice Baroncelli en «Le Monde». Pero el misterio de Picasso, para algunos críticos—L. Martí, en «Journal de Genève»—, no queda aclarado en la película.

Al «Otelo» que presentó Rusia—Premio a la mejor realización—, aunque se reconocen los méritos de la dirección de Yutkevich, se le discute la primacía concedida. También ha habido diversidad de pareceres respecto a la película sueca de Bergman, «Sonrisas de una noche de estío»—Premio del humor poético—, un vodevil subidísimo de color, que seguramente, como dice Arlaud en «Combat», en Estocolmo habrán anunciado como «de gusto francés».

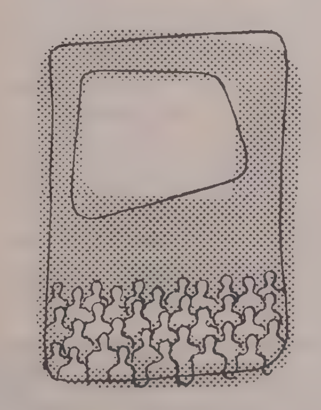
El Premio a la mejor interpretación se otorgó a Susan Hayward, que, según parece, en «Lloraré mañana» hace un papel de dipsómana que hace olvidar la incorporación de Ray Milland en «Días sin huella».

La mayor sorpresa del Festival fué una película hindú, «El lamento del sendero», un poema de cine puro, que a G. Sadoul le hace recordar a Flaherty.

Hasta aquí los premios oficiales. Algunos resultan dudosos, y lo son más si se tienen en cuenta los merecimientos de ciertas películas que se quedaron en la cuneta. Quizá la exclusión más resonante haya sido la de «El techo», de Vittorio de Sica, que cerró el certamen. Está visto que De Sica no tiene suerte en Cannes. Ni «Humberto D» ni «El oro de Nápoles» consiguieron premio en ocasiones anteriores, ni ahora «El techo», una película «tierna y austera, sin concesiones comerciales», según André Bazin. Esta omisión del Jurado oficial resultó compensada, en parte, por el galardón que le concedió la Oficina Católica Internacional del Cine.

Entre las películas sin premio mejor acogidas se cuentan también la italiana «El ferroviario», de Germi; la húngara «El carrusel de la fiesta»; las norteamericanas «El hombre que sabía demasiado», con un trabajo fabuloso de Hitchkok, y «El hombre de gris», de Nunnally Johnson; la inglesa «Abandonarse en la noche», sobre la pena de muerte; la española «Tarde de toros»... Sí, la española «Tarde de toros» fué bien acogida. (Algunos adeptos a la Sociedad Protectora de Animales, protestaron...) Las críticas han sido elogiosas. Arlaud, en «Combat», opinaba, incluso, que debía estar en el Palmarés. Steve Passeur, en «L'Aurore», dice que «es un maravilloso documento sobre el arte de torear». «No creo que sea posible hacerlo mejor», añade. Baroncelli, en «Le Monde», al mismo tiempo que se declara decidido admirador de la fiesta, elogia el trabajo de Vajda y, sobre todo, el de los matadores, pero le sobra la trama novelesca. Dice que todas las imágenes de la película «gritan la verdad; la verdad—añade—que yo no había encontrado hasta ahora más que en algunas novelas de Hemingway». Termina su crítica Baroncelli diciendo que, bien con sus pintores o con sus toros, España ha suscitado muchas pasiones este año.

F. SORIA.



EL EXITO

DE UN LIBRO DE CINE

Los libros de cine han cobrado en el mundo un auge extraordinario. Francia, Italia, Inglaterra, Alemania..., cuentan con una gran producción editorial de libros cinematográficos. En los países de habla española ha sido siempre escasa. Pero, desde hace unos años, cuenta con un público muy considerable en Hispanoamérica, y de ahí el que hayan surgido ahora varias editoriales de literatura cinematográfica en Argentina y Méjico, cuyos ejemplares llegan a España y se venden bien.

La existencia en España de un público para el libro cinematográfico ha sido revelada con amplitud insospechada por el gran éxito de venta obtenido por el libro de nuestro colaborador Manuel Villegas López «Cinema.-Técnica y estética del arte nuevo». (DOSSAT, Madrid.) *El trato que le ha dispensado la crítica, considerándolo una obra fundamental, el haber sido adoptado como texto en varios cursos del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, la aceptación por parte de los Cineclubs de toda España, su carácter de obra teórico-práctica que aborda cuestiones capitales, el prestigio de su autor, consagrado en diez libros anteriores, han sido, sin duda, causas inmediatas de este éxito editorial, que abrirá muchas puertas al género que podíamos llamar libro cinematográfico, necesario en la cultura española de nuestros días.*

I.

LO QUE YO DEBO A COPEAU

por R. Martin du Gard

Roger Martin du Gard, novelista francés en auge hará unos veinte años, y que luego sufrió ese eclipse pasajero padecido también por otras figuras señeras a causa de los cambios del gusto impuesto por las nuevas generaciones, ha vuelto ahora a ponerse de moda como consecuencia de la publicación de sus obras completas. Du Gard es el novelista, el cantor épico de los tiempos que, en el ámbito propio de su patria, subsiguieron a la primera guerra mundial. Su obra maestra, al decir de la crítica, son «Los Thibault», relato épico-dramático donde, a través de los dos hermanos, Antonio y Jacobo, protagonistas de la obra, se simboliza «el hombre del medio siglo», de este medio siglo que acaba de pasar. Du Gard ha sido comparado, por la profundidad de sus caracteres, a Tolstoi, arquetipo de la profundidad en la novelística eslava, en parangón con Dostoiewsky, que representa el dinamismo del alma humana.

Además de «Los Thibault», Du Gard ha escrito otras novelas, tales como «El Verano», donde se relata la gran catástrofe de la guerra mundial del catorce. Otra novela importante de Du Gard es «Juan Barois», libro que ha sido llamado «la única gran novela de la Edad cientifista», y que se dice constituye «el testamento donde nosotros podemos encontrar los emocionantes testimonios de una creencia desaparecida y las profecías que nos conciernen»; pues, en este libro, Du Gard ha abordado el hondo problema, íntimo a la vez que épico, de una crisis religiosa, problema planteado en el sentido, característico de nuestra época, del conflicto entre la fe y la ciencia.

Un novelista como Du Gard, un poeta como él, recogido y silencioso, que ha vivido en cierto sentido al margen de las mundanidades literarias, aunque en estrecho contacto, al propio tiempo, con algunas de las más destacadas personalidades de su época, podría vanagloriarse, a justo título, de la absoluta paternidad de una obra que, cual la suya, ha merecido los honores de la fama. Sin embargo, Du Gard, hombre, a lo que se ve, generoso y ecuánime, no solamente no se ha esforzado lo más mínimo, nunca, en reivindicar esa paternidad —quiero decir, esa originalidad tan absoluta, por la que tan celosamente se pelean la mayor parte—, sino que incluso se ha esforzado, por el contrario, en tratar de mostrar cuánto, su obra, esa obra suya, tan noble y tan austera, debe al concurso de uno de sus más grandes amigos: Jacques Copeau.

En este breve ensayo, que nosotros hemos resumido para el lector, Du Gard publica uno de los más emocionantes testimonios históricos del culto a la amistad; algo que recuerda la del clásico Horacio por Ovidio. Y, sin duda, también el más difícil de todos los testimonios. aquel en que un literato abdica de su gloria en favor de otra persona. He aquí sus propias palabras:

«La amistad —dice— tiene virtudes tonificantes; pero con mayor fuerza aún cuando es una amistad sostenida y como justificada por una admiración motivada y que aumenta sin cesar. Tal era el caso. Copeau no era solamente para mí lo que era para todos: el atrevido innovador, cuya perseverancia y sedienta probidad artística hacía, paradójicamente, afluir a la pequeña sala de la orilla izquierda, con la minoría escogida, a todo el París frívolo de los bulevares.»

Hemos aquí, por nuestra parte, de aclarar que Copeau, famoso director de teatro y múltiple personalidad, donde se combinaban el hombre de acción, el bohemio y el hombre de letras y pensamiento, había fundado, en la orilla izquierda del Sena, y con el propósito de purificar los aires corrompidos y mercantilizados de la escena parisiense, un teatro de estilo nuevo al que puso el nombre de «Teatro du Vieux Colombier», es decir, del Viejo Palomar, sin duda, por el corte



vetusto y sugerente del caserón elegido para su instalación. Copeau había, un poco antes, publicado un manifiesto bajo el título de «Un ensayo de renovación dramática», en el cual daba a conocer su propósito. Había también dirigido la «Nouvelle Revue Française», de uno de cuyos números últimos, precisamente, extraemos nosotros el presente resumen. Copeau, en cuanto al carácter, era muy diferente a Martin du Gard. Pero ambos se querían entrañablemente, se estimaban y se comprendían, y habían consumido muchas veladas en la amigable e interminable conversación nocturna a través de las desiertas calles de París, cuando salían del Viejo Palomar, tras una de aquellas memorables representaciones. Du Gard, con mano maestra, pinta, al principio de este ensayo, un vivo retrato de Copeau, que nos gustaría reproducir para el lector si el espacio nos alcanza. Pero hemos ahora, tras de esta forzada interrupción aclaratoria, de proseguir el párrafo en que estábamos. Sigue diciendo Martin du Gard:

«Yo pensaba tanto como en esto (se refiere a la opinión común de atrevido innovador en que era tenido Copeau, que antes hemos mencionado); pensaba en el novelista que llegaría a ser un día; y este novelista, yo no vacilaba en colocarlo, de antemano, entre los más grandes. Tenía, según creo, buenas razones para no dudar de su genio. Todavía hoy, aunque me dé perfecta cuenta de la parte de ilusiones y de exaltación que corresponde a la juventud, no puedo dejar de creer que si yo hubiera podido, por algún sortilegio, captar al vuelo sus diarias improvisaciones, fijar de manera más duradera los interminables monólogos que nacían de su inspiración, y la abundancia de sus recuerdos, y esa curiosidad innata que él sentía por los seres, y la penetración, el atrevimiento de sus investigaciones psicológicas (debidas acaso a la proximidad de su oído fervoroso y apasionadamente atento), nosotros estaríamos hoy en posesión de una obra deslumbradora, a la que yo no veo, en nuestra literatura, nada que se le pueda comparar.

Para ser franco—sigue diciendo Du Gard—, se me ocurría con harta frecuencia el preguntarme, con un brusco sentimiento de angustia:

¿Escribirá alguna vez estas novelas que tan bien sabe contar? La materia es admirable. Pero, ¿encontrará alguna vez el tiempo; tendrá la paciencia; será capaz de hacer, ante las páginas en blanco, el esfuerzo que hay que hacer para fraguar en un crisol esta obra de arte en fusión? Y me decía también: ¿Seré yo, tal vez, un privilegiado? ¿Seré yo, tal vez, el único que escuche este canto?

Siento, al llegar a este punto, un punzante dolor. Hoy sé que esa obra queda ya, por siempre, perdida para los hombres; esa obra, cuyo primor me parecía tener... El genio estaba allí, y yo no he olvidado su voz, que brotaba como un chorro; y por culpa de una nimiedad, por culpa de un poco de trabajo, de un poco de recogimiento y de perseverancia; por culpa, en suma, de la falta de ciertas virtudes artesanas, de las que tantos mediocres están sobrados, ese tesoro que me ha sido permitido entrever no ha podido salvarse de la nada.»



Así expresa Du Gard su admiración hacia Copeau y su tristeza por la obra genial que, sin llegar a nacer, se perdió para siempre. En otro lugar del ensayo, se refiere más directamente a la influencia que sobre él llegó a ejercer aquél, a través del más puro diálogo coloquial; algo que recuerda, en cierto sentido, la gratitud y la admiración de un Eckerman (¿Sería, para nosotros, Goethe, el mismo, sin su Eckerman?); pero más todavía que recuerda el estilo, ingenuo al par que sutil, del profundo diálogo socrático; el secreto de cuya misteriosa virtud parecía, también para siempre, haberse perdido en el mundo moderno, tan inclinado a lo pragmático y utilitario.

«¿De qué trataban estas interminables conversaciones?

Comenzaban, generalmente, por un cambio de impresiones sobre los diversos incidentes de la función: tal o cual detalle lamentable de la puesta en escena o del juego de un actor; e, inmediatamente, nos poníamos a buscar el remedio para las representaciones siguientes. O bien, Copeau me exponía una idea que se le había ocurrido a propósito de la nueva obra que estaba preparando, y, con el mismo entusiasmo, seguíamos discutiendo de trajes, decorados, interpretación. Yo compartía tan de cerca su vida, su pensamiento, su trabajo, que se hubiera dicho dos asociados que se confían sus recíprocas sugestiones con respecto a una empresa común. En estas materias, yo no era, por lo demás, absolutamente profano: el interés que siempre había sentido por el arte dramático, y por sus realizaciones, me permitía, bien que mal, darle la réplica a Copeau; y cuando él vacilaba entre dos partidos a tomar, sucedía que, a lo mejor, yo influía en su decisión.

Pero, muy pronto, la conversación se desviaba hacia temas personales. Con una indiscreción insistente—que, a decir verdad, me encantaba: tanta solicitud afectuosa ponía él en ella—, me interrogaba sobre mí mismo, sobre mi pasado, que era tan diferente al suyo, y refería mis pobres experiencias, los encuentros que habían tenido influencia decisiva sobre mí, mis primeros balbuceos literarios, mi concepción de la novela, mis proyectos, etc...»

Su atención (y en este párrafo, nos permitimos hacer notar al lector, está para nosotros lo más sabroso del ensayo, el sabor socrático); su atención —repetimos—me obligaba a escrudiñar más y más dentro de mi mismo; y yo me prestaba honradamente a este juego, no solamente por la facilidad con que siempre se cede al placer de que se ocupan de uno, sino también porque me daba cuenta de que era un juego no sin provecho, en el que yo adquiría un conocimiento más exacto de mí mismo, y, sin duda, nuevas posibilidades. Tenía también la impresión de ganar un tiempo precioso: el que se pierde esperando que las ocasiones de volverse hacia el propio interior os instruyan poco a poco y os maduren. Y, luego, ¡nos comprendíamos tan bien! Nosotros hablábamos, realmente, la misma lengua. Nada de lo que era suyo me producía repulsión. Las objeciones, tal vez vehementes, que oponía a ciertas ideas preconcebidas y falsas, a ciertas predilecciones mal fundadas, caían siempre sobre el punto justo; eran admirablemente esclarecedoras para mí, y las acompañaba, además, de una sonrisa tan poco hiriente, de una mirada tan delicadamente amistosa, que no me era preciso vencer ningún tonto amor propio para reconocer mis errores. ¿Cómo no iba a dejarme conducir sin la menor resistencia al buen camino? Cada vez le quería más.

Hoy puedo darme cuenta perfecta de la suerte que he tenido. Una doble suerte; pues ya lo es, por un lado, el haberlo encontrado en una época en que yo era todavía receptivo, capaz de progreso, incluso de renovamiento profundo; y una suerte, por otro, por el hecho de haber entrado en la vida de Copeau precisamente aquel año, en aquella primera temporada del «Vieux Colombier», en la que, ennoblecido por la alta misión a la cual él estaba entregado en cuerpo y alma, y aun no tocado por la inevitable deformación profesional, ni limitado por su especialización y sus sueños utópicos, Copeau se pertenecía por entero aun a sí mismo.»

L. T

EL TEATRO EN ALEMANIA

Alemania, aislada culturalmente durante el período nazi, estaba poseída, al terminar la guerra, por un «ansia febril» de conocer lo que había estado produciendo, entre tanto, el resto del mundo. Según Desdmond Fennell, en una interesante nota inserta en el número de abril de la revista «Nuestro Tiempo», esa avidez está pasando. En su lugar, se inicia «una preocupación más urgente por el problema de los nuevos autores alemanes».

Pero el teatro mundial continúa siendo muy representado en Alemania. Dominan dos grupos de literatura dramática: el americano y el francés. «Entre los americanos son los primeros Wilder y Williams, si omitimos Teahouse of August Moon, *de John Patrick, la obra de más taquilla en todas partes.»*

Sin embargo, continúa el éxito de la horripilante pieza de Faulkner, Requiem for a Nun. *Anouilh y Giraudoux van por delante, pero no les anda lejos Molière. «Eugene O'Neil y Sartre están entre los que han caído en la cuneta. Pero la caída más dura ha sido la del teatro inglés moderno, representado en una moda floreciente, hace unos pocos años, por Eliot y Fry». «Entre los dramaturgos españoles, Lorca es el que más se representa, algunas veces Calderón y Lope de Vega, pero con más frecuencia en la zona soviética que en Alemania Occidental».*

«El The Unicorn from The Stars, *del poeta irlandés Yeats, se representa en Colonia y* The Bishop's Bonfire, *de O'Casey, está en el programa del mayor teatro de Berlín.»*

¿Y qué hay de nuevos dramaturgos alemanes? Poco. No han surgido grandes autores, y los directores que leen sus obras afirman que «ni saben qué decir ni cómo decirlo. Uno de estos directores me hablaba del cráter no salvado que el nazismo y los años de guerra abrieron en la conciencia de nuestros jóvenes». Dos suizos ocupan el sitio de la generación perdida. Son Friedrich Dürremat y Max Frisch.

«La figura contemporánea más importante, con mucho, en el teatro alemán, continúa siendo Bert Bretch. Desde su triunfo en París el verano pasado con su Conjunto Berlinés, que representaba El círculo de tiza del Cáucaso, *su principal actividad ha sido su labor como director y productor en el teatro Schiffbauerdamm, del Berlín Oriental.*

»Aunque en las ciudades de Alemania Occidental se enciende, una y otra vez, el conflicto sobre si el comunista Bretch debía ser representado en los teatros democráticos de la República Federal, es el dramaturgo alemán moderno que con más variedad y frecuencia ponen en escena los teatros de la Alemania Occidental. Esta temporada he visto su El buen hombre de Sezman, *en Munich; su* Opera de tres peniques, *en Basilea, y su* Galileo Galilei, *en Colonia. Recordando la observación del director de teatro sobre los dramas de los jóvenes alemanes de hoy, se puede decir de Bretch que sabe lo que quiere decir y cómo decirlo. Sabe—y es cosa notable—cómo destilar poesía del mismo material que en otras manos da sólo ideología.»*

teatro

ALFONSO PASO

El Premio "Arniches", de la Diputa- ...a alicantina, ha sido concedido por ... primera a Alfonso Paso, a quien ... que reconocer por de pronto una ...acísima vocación teatral. No conoce- ...s la comedia premiada, pero supone- ...s que debe estar, a juzgar por otras ...as del autor, en una línea que puede ...nsiderarse ya muy española, pues en ... últimos decenios nos dió un teatro ...y genuino y acaso el de más acusados ...ores vernáculos. Nos referimos al ...tro cómico o de humor, con las natu- ...es diferencias calificativas, que, a ...estro juicio, es el que ha granado con ...gos descollantes y peculiaridades de ...enio.

Los intentos de teatro abstracto, es- ...culativo y, en último término, intelec- ...al, aunque el término sea equívoco, ...vado a cabo en los últimos años, fue- ...n vanos o totalmente fallidos. Lucu- ...aciones enredosas, tramas de simbolis- ...pueril, donde se echa mano de bas- ...ntes artificios y donde se demuestra ...e no se tiene nada que decir. Algunos ...enes autores se pasan la vida hablan- ... de los problemas de nuestro tiempo, ...luego se ve que tienen de tales pro- ...mas una visión esquemática y cando- ...sa, paupérrima, libresca la mayoría ... las veces y, lo que es peor, tomada ... libros exóticos, de lecturas mal asi- ...ladas. En fin, es lo propio del joven, ...no hay que pedir peras al olmo.

Pero una de las consecuencias de ello ... la de un presunto pesimismo, inexis- ...nte de verdad, que se ha convertido, ... embargo, en un pequeño tópico de ...estra crítica, por lo general cómoda ... sus juicios, y que juzga de aparien- ...s burdas. Este pesimismo adolescen- ... huero, que no se funda en ninguna ...periencia ni en ninguna meditación ...ria sobre la vida, resulta completa- ...nte gratuito. Tiene que fundamentar- ... en hechos aparatosos, porque del alma ...mana y de su destino no se poseen ...o atisbos primarios. Algún crítico ...ga a emplear el término tenebrista, ...rque, por ejemplo, pueden ocurrir ...uertes. Pero la verdad es que la des- ...acia, el dolor, el odio y la muerte son ...sas aceptadas por todos, de las cuales ...mediatamente se tiene noticia. Ahora ...en, no por eso se llega a tener un sen- ...miento pesimista de la existencia, ni ... sentimiento de su finitud, etc. De ...ual manera puede decirse que estos ...tores tienen noticia de los sucesos ...subrayamos los vocablos **noticia** y su- ...so, tan distintos del drama—, pero no ...ntimientos profundos, ni logran, por ... tanto, su expresión.

Queríamos decir al principio que, por ... contrario, en la comedia cómica, o en ... tragedia grotesca, por denominarlo ...n la justa calificación genérica de don ...rlos Arniches, aciertan nuestros au- ...res con acento más veraz y más con- ...cente. Pese a todo, la casa de hués- ...des, el fresco, el empleado humilde ...rgado de hijos, etc., siguen siendo más ...rdaderos y siguen inspirando lances ...ás jugosos, frescos y espontáneos tea- ...almente que las encrucijadas metafí- ...cas y las atmósferas de tragedia, casi ...empre falsas. Alfonso Paso es uno de ...tos autores jóvenes que ha ido encon- ...ando su vena y restituyéndose a lo ...e le era propio e incluso familiar: la ...media de costumbres, entre risueña y ...istona, que tiene aires de sainete y ...e, con muchas formas y modalidades, ...rece entre nosotros mayor raigambre ... autenticidad.

G. L.





EL P. OTAÑO

Cuando, a fines de 1954, se celebró en Madrid el V Congreso de Música Sagrada, vino a nuestra capital, creo que por útima vez, el P. Otaño. Ya estaba muy enfermo, y sus palabras, que a todos nos emocionaron, tuvieron un adiós para los músicos españoles. El sabía—lo dijo así—que no volvería a encontrarnos juntos. Besar su mano aquel día fué, para mí, la despedida definitiva. Por eso, cuando ahora nos llega la noticia de su muerte en su Guipúzcoa natal, el dolor no se acompaña de sorpresa, sino que se remansa en serenidad. En la dulce y normal serenidad con que este anciano, doblemente padre en nuestra música, se nos ha ido.

Su vida estuvo tan vinculada a la de la música religiosa española, que la historia de ambas viene a confundirse en una sola. Nacido en Azcoitia en 1880, ingresa en la Compañía de Jesús a los dieciséis años, pasando como organista a la casa de Loyola. A principios de siglo reside en Valladolid, donde recibe enseñanza y consejo del gran Goicoechea. Pronto conoce a Felipe Pedrell, del que llega a ser uno de los discípulos más queridos, que le inicia en el estudio de nuestro «folklore» y en la investigación histórica. Ya totalmente formado e informado de cuanto en el mundo se hacía por aquellas fechas, asume el indiscutido papel rector de nuestra música religiosa. Desde el I Congreso Nacional de Música Sacra—que organiza, con Goicoechea, en 1907—; desde la fundación de la revista «Tesoro Sacro Hispano», dirigió durante quince años, hasta nuestra guerra, sus trabajos como compositor, director, crítico e investigador en la historia de nuestro arte, son casi inabarcables. En particular, la influencia que ejerció con el ejemplo vivo de la «Schola Cantorum», de la Universidad Pontificia de Comillas, fué de un valor enorme para la renovación de la música sagrada española.

Al término de la guerra es nombrado Director del Real Conservatorio de Música, de Madrid, y elegido académico de Bellas Artes en 1943. En 1951 se retira definitivamente a Comillas.

Quiero, para terminar, recordar aquellos meses en que, por el año 1950, el venerable anciano dirigía un Seminario de Musicología a un reducido grupo de las entonces nacientes Juventudes Musicales. Nos hablaba, en su despacho del Conservatorio, del villancico en nuestros siglos de oro. Nos ofrecía libros, partituras, consejos. Y nos repetía:

—¡Si alguno de vosotros se entregara de lleno a estos trabajos!

La semilla, creo, no cayó en terreno baldío. Y cuantos, en una forma u otra, dedicamos nuestras mejores horas al arte de los sonidos, recordaremos siempre a este sacerdote modesto y ejemplar, que hizo de su vida la historia misma del arte que tanto amó.

FERNANDO RUIZ COCA

XI CONGRESO DE LA FEDERACION INTERNACIONAL DE JUVENTUDES MUSICALES

● Es cosa admitida que toda asociación artística exista con el fin de proporcionar determinados goces o ventajas a sus afiliados. Y pienso que la superación de esto es lo mejor que tienen las Juventudes Musicales, al menos en su versión española. Su razón de ser está, más que en la dedicación a sus socios, en el superior servicio a la música y, en particular, a esa cenicienta de nuestras artes, que es la música española. De ahí que nuestras J. M. hayan querido convertir el XI Congreso de su Federación Internacional en plataforma para resonancia universal de lo más interesante de nuestra música. La obra de maestros y jóvenes; todo el panorama actual, incluídos los intérpretes; la esperanza junto a la historia, ha sido mostrado a nuestros numerosos visitantes—unos 800—, entre los que figuraban, junto a las Delegaciones de casi veinte países, importantes personalidades de la vida musical internacional, representantes del Consejo Internacional de la Música, de la UNESCO y enviados especiales de Prensa y Radio.

Un apretado programa de trabajo y música ha llenado la semana del Congreso. Música que comenzó con un bellísimo recital, en Barcelona, por Margarita Sabartés y Renata Tarragó, de música sacra vocal española de los siglos XV y XVI, para voz y vihuela. Ya en Madrid, los congresistas pudieron escuchar a Teresa Berganza, con Félix Lavilla al piano, en un conjunto de canciones, desde Montsalvatge a las «Populares» de Falla. La Orquesta Nacional, dirigida por nuestro más joven y esperanzador director, Odón Alonso, interpretó la Sinfonía IV, de Brahms, el «Concierto», de Cristóbal Halffter—con la eficaz colaboración de Manuel Carra—y la «Procesión del Rocío», de Turina. De presentar lo más notable de nuestra música de cámara se encargó el Cuarteto Clásico de Radio Nacional, con obras de Arriaga, Turina, Guridi y Montsalvatge. Por último, la Orquesta Internacional de J. M., compuesta con jóvenes venidos de todo el mundo y dirigida, en un verdadero milagro de tesón, inteligencia y sensibilidad, por Jesús Arámbarri, dió las «Melodías Vascas», de Guridi; «Pájara Pinta», de Esplá; «Concierto de Aranjuez», de Rodrigo—el gran Yepes a la guitarra—y danzas del «Amor Brujo», de Falla. En este concierto se estrenaron los «Dos movimientos para orquesta de cuerda», de Cristóbal Halffer, que habían obtenido el «Premio J. M. 1956», patrocinado por la UNESCO. Una deliciosa sesión de «Coros y Danzas» que la Sección Femenina ofreció a los congresistas y dos excelentes conciertos por las Orquestas de Cámara de las J. M. de Bruselas y Düsseldorff, completaron la música incesante de estos días.

Una de las más interesantes propuestas llevadas al Congreso—que el próximo año se reunirá en Viena—por la Delegación española, fué la de celebrar todos los años, en San Lorenzo de El Escorial, un Festival Internacional de Música Joven, colocado bajo los auspicios de la UNESCO.

La Federacion Internacional, en reconocimiento a la Sección Española por la organización de estos actos, designó para su primera vicepresidencia al más entusiasta y eficaz de nuestros jóvenes, Fernando Ember, al que felicitamos desde estas páginas.

● ATAULFO ARGENTA.—Los dos últimos conciertos de la Orquesta Nacional han tenido el carácter de un triunfo personal para Ataulfo Argenta, cuya reaparición en el «podium» ha sido saludada con el entusiasmo de nuestros melómanos. Se cierra así, brillantemente y en la mejor esperanza, una ausencia, que a todos nos inquietaba, en el puesto de mayor responsabilidad de nuestros intérpretes.

No sólo España, sino Europa, recobra uno de sus mejores directores.

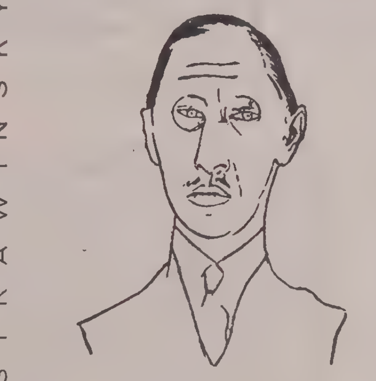
● LIBROS. *El «Liszt», de F. Sopeña.*—Se ha escrito tanto sobre Liszt, que una nueva biografía puede parecer superflua; pero tan pronto se comienza la lectura de este tomito de la colección Austral, se comprende que se está ante algo distinto, y que sólo tiene antecedentes en «El Siglo Romántico», de Salazar. La vieja ambición de Sopeña, como «leitmotiv» de su obra, está presente en este libro: el deseo de encuadrar la música en la cultura, buscando y hallando las últimas raíces que nutren con su savia común todas las manifestaciones del pensamiento de una época. Es esta obra—y, en general, toda la obra y la vida de Sopeña—, como una respuesta a aquella pregunta que se hacía Spengler de por qué la música estaba excluída de las historias del arte y de la cultura.

Así, encontramos a Liszt en Europa y a Europa en Liszt, dando razón la una del otro; el nuevo Weimar, tan distinto y tan igual al de Goethe; el diálogo Liszt-Wagner, interpretado con clara sutilidad; el arranque de toda la postura lisztiana, en lo que Sopeña califica de «estética del platonismo desgarrado»; la música religiosa, tan poco atendida hasta ahora, y que el autor glosa certeramente.

Un libro, en suma, que podrá ser —y lo será—discutido; pero que tiene la virtud que más necesita la literatura musical. La que no ha olvidado la antigua verdad, nunca bien aprendida: el músico que sólo sabe música, ni música sabe.

AUTOCRÍTICA

STRAWINSKY



Podía parecer pedante el intento de aumentar la ya copiosísima bibliografía strawinskyana. Sin embargo, la intención fundamental mía al escribir este libro ha sido la de hacer un libro "útil". Primera utilidad: casi todas las biografías importantes, desde luego las mejores, están escritas en un tono panegírico. Mi libro intenta situar la figura de Strawinsky a la altura del tiempo en que vivimos, cuando otras músicas se disputan ya las primicias en la influencia, cuando un músico de la misma generación de Strawinsky —Bela Bartok— influye preferentemente en los compositores jóvenes de Europa y de América. Segunda utilidad: construir el libro de forma que, al lado de una primera parte en la que, sin fechas ni sujeción a datos cronológicos, se intenta un juicio particular sobre la obra de Strawinsky, figure una segunda parte extensísima, en la que cada obra lleva su fecha, su historia y su comentario. Y una tercera parte en la que, junto a una abreviada estética extraída de las mismas palabras de Strawinsky, se recogen los textos más importantes que sobre él se han escrito, textos que yo llamo panegíricos, paralelos y adversos. Si no fuera pedante la expresión, me aferraría a decir que se trata de "mi obra": desde que comencé a escribir sobre música, hace ya dieciséis años, el diálogo con la música de Strawinsky ha recogido ese constante fondo del alma en el que quien tiene menesteres de historiador y de crítico se acerca, o intenta acercarse, a la orilla de la creación. El libro va dedicado al Marqués de Bolarque: sin la colaboración de la "Sociedad de Estudios y Publicaciones" hubiera sido imposible una empresa como ésta. Si este libro llegara a ser el testimonio hacia la música de la generación literaria a la que pertenezco, sería feliz.

FEDERICO SOPEÑA

PUNTO CONTRA PUNTO

Novedades de Editoriales barcelonesas el "Día del Libro"

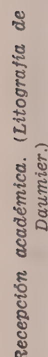
EDITORIAL AEDOS

«Figuras de Cataluña», por Carlos Soldevila; «Belleza de Cataluña», fascículo de Carlos Soldevila; «Vida y poesía de Gerardo Diego», por Antonio Gallego Morell, premio Biografía Aedos 1955; «Felipe II i Catalunya», premio Biografía catalana Aedos, por Juan Reglá; «Jaume el dissortat», por Francisca Vendrell y Angeles Maciá.

EDITORIAL AHR

«Historia de las religiones», volúmenes I y II; «Pío Baroja», por Marino Gómez Santos; «Historia del Anarquismo español», por Eduardo Comín Colomer; «Memorias de Greta Garbo»; «Usted y el hipnotismo», por S. J. Van Pelt.




● *Recepción académica. (Litografía de Daumier.)*

EDITORIAL AYMA

«¿Se puede comunicar con los muertos?», por Reginald Omez; «El Viking errante», por Peter Freuchen; «Saber vivir», breviario de etiqueta y cortesía, por Carlos Soldevila; «El consejo del doctor», por J. Espriu; «Les torres catalanes», fasc. núm. 15, por P. Blasi, y el fasc. núm. 5, de Folch i Torres.

EDITORIAL BARNA

«Eugenio d'Ors en su ermita de San Cristóbal», por Nicolás Borquet; «Cante jondo», por Rafael Manzano.

EDITORIAL DESTINO

«Mi querida cabeza de Pompeya», por Hamilton Basso; «Nosotros», por Luis Romero; «Aprendiz de persona», por Paulina Crusat; «Judíos, moros y cristianos», por Camilo José Cela; «A orillas de la plegaria», por Daniel Rops; «Energía liberada», por Antón Zuschka; «Los ingleses son así», por Jorge Marín.

EDITORIAL EXITO

«Pasiones indómitas», por Daphne Roocke; segunda edición de «Una fábula», de Faulkner.

EDITORIAL GASSO HERMANOS

«Enciclopedia del Humor y de la Risa», de Noel Clarassó; «La perfecta ama de casa», de María Luisa Rocamora; «Enciclopedia de las razas humanas», de Augusto Panyella; próximo a aparecer, «Antología de pensamientos sobre el Amor y la Mujer y la Sabiduría», de Antonio Armenteras.

EDITORIAL GILI

«Historia de la Medicina», de Robin Fahreus, con magníficas ilustraciones.

EDITORIAL HERDER

«Verbum Dei», comentario de la Sagrada Escritura; «San Pablo, heraldo de Cristo», por José Holzner; «Vida de María, Madre de Jesús», por Francisco Miguel William; «Compendio de Medicina pastoral», por Albert Niedermeyer; «Una víctima del secreto de confesión», por José Spillman; «Lucio Flavo», por José Spillman.

EDITORIAL HISPANO-EUROPEA

«Apareció el placer de la casa», por Jean Castaing; «Anuario Deportivo Hercules 1956».

EDITORIAL IBERIA

«Comedias de Lope de Vega», selección realizada por Luis Guarner; «Los hijos», enciclopedia ilustrada por Sidonie Matsner Gruenberg; «El yoga», por Hervey Daly; «Diccionario Biográfico de la Música», por Michel Brenet. Próximos a aparecer: «Viaje por Italia», de Goethe; «Romancero castellano», selección de Esteban Molist Pol, con prólogo y notas del mismo; «Fábulas morales», de Esopo.

EDITORIAL JANES

«Raquel Meller», vida y arte, por Ramón Pujol; «El renegado», por Herve le Boterf; «Tres mil años de amor», en treinta y una novelas; «Olimpia o la vida de Víctor Hugo», por André Maurois, y el volumen IV de los Premios Nobel, con obras de: Churchill, Heyse, O'neil Romain Rolland, Par Lagerkvist, Benavente. CLUB DE LOS LECTORES: «Cuando enmudecen las sirenas», de Maxence Van der Meersch; «La dama de los claveles», por Cronin; «Antonio Adverse», por Hervey Allen; «La túnica sin costura», por Maurice Baring, y «Dios no duerme», por Susan Chantal. Dentro del libro del mes: «El perro que ha visto a Dios», por Dino Buzzati. Son de publicación reciente: «Mi tío Jacinto», por Andrés Laszlo; «Hay una juventud que aguarda», por Francisco Candel.

EDITORIAL JUVENTUD

En la Colección Viajes: *«Explorando el mundo submarino», por Philippe Railliez, con cuarenta fotografías tomadas bajo el mar; «Africa inquieta», por Olle Strandberg; «Norte», por Kaare Rodahl.* Vulgarización: *«La conquista del espacio», por Chesley Bonestell y Wily Ley, con ilustraciones; «Nueva guía para adelgazar inteligentemente», por Gayelord Hauser; «El abominable hombre de las nieves», por Raplh Izzard; «La muerte está en camino», por José Luis Martín Vigil; «Diccionario marítimo», por Julián Amich.* Infantil: *«Cuentos de Grimm», edición de lujo, con ilustraciones en color. Finalmente, en la* Colección Z: *«Las princesas Isabel y Margarita de Inglaterra», por Marion Crawford, y «Cumbres borrascosas», por Emilie Brontë.*

EDITORIAL LABOR

En la Colección Literae y Vitae: *«Historia de la Literatura francesa», por Lanson; «Historia de la Literatura norteamericana», por Zardoya, y en* Manuales de Cultura Superior: *Historia Universal de Baumhauer, ilustrada con 135 grabados y 96 láminas.*

EDITORIAL PLANETA

Colección de Autores Españoles Contemporáneos: *«La vida nueva de Pedrito de Andía», por Rafael Sánchez Mazas; «Patapalo», por Bartolomé Soler; «La vieja Ley», por Carmen Kurz; «Sin patria», por Manuel Pombo Angulo; «La cometa y el eco», por Mercedes Ballesteros. En la* Colección Goliat: *«El solitario Guy Descart, el Buho» y «El misterio de las estatuas», por Michael Innes.*

EDITORIAL SEIX Y BARRAL

En la serie de obras monumentales: «El Greco», de Ludwig Goldscheider; «Ciudades de Occidente», por Sir Maurice Bowen y varios. En las Vidas de Grandes Hombres: «Henry Ford», por José C. Laporta. En Biblioteca Breve: «La conciencia de Zeno», por Italo Svevo; «La novela moderna en Norteamérica», por Frederick J. Hoffman; «Función de la poesía y función de la crítica», por T. S. Elliot; «La pintura surrealista», por J. E. Cirlot; «Del expresionismo a la abstracción», por J. E. Cirlot.

EDITORIAL SELECTA

«Obra poética», por Mariá Manent; «El meravellós desembrac a Empuries», por Manuel Brunet; «L'Avenc», por Roig y Raventós; «Primers Escrit», de José Plá; «La ciutat i el tropic», de Ferrande Pol, premio Víctor Catalá 1955; «Els Fugitius de Xavier Berengue» y «Aigua salada», por José Plá.

EDITORIAL SOPENA

«Diccionario Gramatical», por José Martínez Amado.

EDITORIAL SURCO

«Historia de los judíos», por Vicente Risco; «Mañana de amor», por Pura Vázquez, que inicia una colección dirigida por la escritora y periodista María Luz Morales.

EL POEMA DE MONTSERRAT

De JOSE MARIA DE SAGARRA

En el ámbito estricto de la poesía catalana, la edición en forma popular—dado que hasta el presente tenía sólo un carácter minoritario—de «El Poema de Montserrat», de José María de Sagarra, es uno de los acontecimientos que pueden señalarse hoy. Este libro está llamado a abrir una dimensión populista a la actual poesía intelectualizada, *abstractista,* que está dejando la influencia de López-Picó, Carles Riba y J. V. Foix. En un cierto sentido, es un retorno a lo humano; es una vuelta al hombre de carne y hueso, a sus múltiples problemas, a su posibilidad de pecado, de condena y de salvación. Si, como ha dicho Gerardo Diego, «la poesía es la creación por la palabra mediante la oración, la efusión amorosa, la libre invención imaginativa o el pensamiento metafísico», esta fórmula definidora puede convenir aplicarla a José María de Sagarra, ya que en él la palabra lo es todo; la palabra que, humilde o esplendorosa, espiritualizada o carnal, tiene una gran capacidad de creación y ha sido capaz de darnos los magníficos frutos que se contienen en la obra total del Poeta, y que hoy aparecen magnificados y valorizados en el Poema que el autor ha escrito al que es el monumento vivo y constante de la espiritualidad catalana.

José María de Sagarra nació en Barcelona en el año 1894; estudió Derecho en la Ciudad Condal y *diplomática* en Madrid. Como poeta, se dió a conocer, en 1914, con «Primer Llibre de poemes»; en 1923 obtuvo la Flor Natural en los Juegos Florales, y en el año 1931 fué nombrado «Mestre en Gay Saber». Obtuvo el premio «Ignasi Iglesies» en 1931, el «Premi Creixells» en 1932 y el «Premi Folguera» en 1935. Sin ningún género de dudas, puede ser calificado como el autor más popular de su generación, y tal vez el más leído, después de Jacinto Verdaguer; de un gran poder descriptivo, aliento e imaginación, tanto su poesía como su prosa son el espectáculo más sorprendente de la literatura catalana. Sus obras significativas pueden ser: «Els ocells amics», prosas (1922); «Cançons de rem i de vela», poesías (1923); «El comte Arnau», poema (1928); «L'Hostal de la gloria», teatro (1931); «La rosa de cristall», poesías (1933); «Vida privada», novela (1934); «Entre l'Ecuador i els trópics», poesías (1938); «La fortuna de Silvia», teatro (1946); «Galatea», teatro (1948); traducción de «La Divina Comedia», y «Poema de Montserrat», con dieciséis mil versos.

Este libro no es, como he dicho antes, inédito. En forma limitadísima, con aguafuertes a todo color, de Capmany, apareció ya hace algunos años. Pero lo que entonces suscitó comentarios críticos escasamente accesibles al gran público, bien merece aquí unas notas, en gracia precisamente a esa entrada solemne en nuestra vida literaria que ha tenido ahora. Esta monumental obra, que consta de cuatro grandes libros, más un proemio, «La fe del pelegrí», transcribe la aventura espiritual de un hombre que de espaldas a su pasado, y enfrentado con el presente, que le atosiga, contempla las pétreas realidades de Montserrat como baza segura en el incierto juego de su existencia. Luego está el libro titulado «Dels llops als àngels», donde se inscribe la historia de los primitivos moradores de la Montaña, aquellos que vieron florecer sus barbas en la contemplación y la piedad. El segundo, titulado «Joan Garí», explica la historia del hombre que ha dado origen a la más aleccionadora de las leyendas, con su miseria y con su grandeza última. El tercero, llamado «Els Fills de San Benet», glosa la magna obra de la Orden Benedictina, guardia segura de la Virgen Negra. Por último, el libro cuarto, al hablarnos de *nuestras* necesidades, dice la presencia de la Virgen en los grandes acontecimientos de la historia española; historia cuyos hitos culminan en Pedro el Grande, Pedro el Ceremonioso, Violante de Bar, el descubrimiento de América, así como la Contrarreforma...

Llegado aquí, quisiera encontrar palabras para expresar lo que ha experimentado mi espíritu al compás de la lectura. Quisiera saber *decir* la grandeza de ciertos pasajes, la emotividad de otros, la grave quietud que he experimentado y el gozo sencillo, sincerísimo y humano que ha venido hacia mí, tras la lectura de tal o cual verso. Pero todo eso que yo quisiera explicar, escapa un poco a mis medios. Tal es el desconcierto en que me ha sumido la lectura.

Me explicaré: José María de Sagarra es, hoy por hoy, un altísimo poeta en lengua catalana. Otros habrá—aunque escasísimos, tal vez uno o dos—que pueden parangonarse con él, que pueden estar a su altura, o viceversa. Por otra parte, José María de Sagarra es el hombre que con más seguridad sabe trascender las lindes de lo estrictamente poético, para instalarse en zonas de grave preocupación humana, de inexplicable densidad carnal. Cuando se asiste a la lectura de algunos de sus versos, uno siente, indeciblemente, la seguridad de estar en presencia de un hecho humano, de un hecho capital de nuestra existencia personal que es necesario poner en claro...

No creo pertinente describirles a José María de Sagarra. Me parece que sobradamente le conocen, en cuanto constituye uno de los puntos cimeros de nuestra manera de sentir y de nuestra manera de expresarnos. José María de Sagarra ha cumplido en este Poema de Montserrat una experiencia poética difícil, resumiendo cuanto de espiritual hay en nuestra manera de ser, en nuestra historia, en nuestras costumbres e incluso en nuestro folklore. Obra capital de la poesía catalana, sorprende la fuerza de algunos pasajes, como los contenidos en el Proemio, los que se refieren a la tradición gariniesca y los que nos hablan de «El Plor de les criatures», capítulos que, para mí, son los definitivos de la obra.

La aparición de este volumen, en Editorial ALPHA, marca un nuevo punto de interés y de éxito en la historia de esta editorial. Es una de aquellas cosas que no requieren rúbrica especial, pero sí nuestro sencillo e íntimo agradecimiento.

ESTEBAN MOLIST POL

OS NOVELISTAS

(*Viene de la página 8.*)

ın pretendido describirnos el naciiento y desarrollo de aquella clase cial, que levantó y sostuvo tenazente, durante una etapa casi heica, el nuevo reino de la industria. La trama novelesca de ambos li- os, el núcleo humano y amoroso del lato, no parece importar tanto al ıtor como la crónica político-social su ciudad, que se anuda en torno aquél, y que en muchas ocasiones deja en segundo plano. Este carácr es tanto más evidente en la seında de las novelas. Todavía, «Maona Rebull» posee una intensidad ısional m a y o r, aunque el héroe asculino, fuera de su mundo ecoómico, nos parece un tanto convenonal y acartonado. Pero en «El viu- Ríus», desaparecida ya la protagosta de la primera novela tras su amática muerte, la balanza se inina de forma clara. Las luchas soales, la pesadilla del terrorismo, que ene su dramática culminación en la emana trágica»; los problemas ecoómicos, las crisis de producción y mercados, las fábricas, se levantan «El viudo Ríus» con el rango de ıténticos protagonistas.

Nos hallamos aquí, por tanto, ante caso de novela entendida como un isto retablo social, meticuloso y dellista, verdadero documento históco animado novelescamente a la anera del naturalismo decimonóni- . Así entendidos, ambos cuadros, azados con sobrio y digno estilo, oseen autenticidad y fuerza, y se omprende el éxito que las novelas de gustí han alcanzado en Cataluña, onde todo lector habrá sentido resutar su propia historia, y puede serr de testimonio a la probidad del ovelista.

Para medir, no obstante, sus posiilidades futuras dentro de un mun-- o menos circunscrito, más ampliaente humano, habremos de aguarar los nuevos trabajos de Agustí, espués todavía de los volúmenes que altan de «La ceniza fué árbol», cuyo amino parece ya trazado por los dos bros precedentes.

JUAN LUIS ALBORG.

IBLIOGRAFIA

CARMEN LAFORET:

"Nada". Premio "Nadal" de 1945. Publicada en Ediciones Destino, de Barcelona. Varias ediciones en la misma Editorial.
"La isla y los demonios". Ediciones Destino, 1.ª edic., 1952.
"La llamada". Ediciones Destino. 1.ª edición, 1954.
"La mujer nueva". Premio "Menorca" de 1955. Ediciones Destino. 1.ª edic., 1955.

IGNACIO AGUSTÍ:

"Surcos". Barcelona. 1.ª edic., 1942.
"Mariona Rebull". Ediciones Destino. 1.ª edición, 1954. (Varias ediciones en la misma Editorial.) Edición popular "Libros Plaza", Barcelona, 1956.
"El viudo Ríus". Ediciones Destino. 1.ª edición, 1945. (Varias ediciones.) Edición popular "Libros Plaza", 1956.

EL HONGO Y LA "Z"

Este epígrafe evoca el título de alguna elícula fantástica de dibujos, en la que l Hongo se enamora de la «Z». Pero no se rata de eso, sino de ciertos progresos técicos que se atribuyen a los ingleses en la abricación de explosivos basados en la isión del átomo. En efecto, según una noicia periodística, ya en 1952, cuando los ngleses ensayaron su primer bomba atómia en Montebello (Australia), los hombres le ciencia registraron con curiosidad el echo de que la nube radioactiva que se orma después de estos fenómenos explosios adoptase, no la clásica forma del hongo, ino la de una «Z». Una novedad que tiene a ventaja de ser simbólica y alusiva, pues a «z» es la última letra del alfabeto, en n, el último acto, la última palabra, tras a que prevalece el silencio.

Los británicos andan en busca de la omba económica, ligera, transportable por ualquier avión, y a este fin tendieron los xperimentos hechos en el desierto de Woomera, también en Australia.

Finalmente, en el pasado mes de mayo se izo el tercer ensayo británico en procura le un explosivo termonuclear extraordinaiamente menos costoso, en igualdad de poencia, que los artefactos del mismo género roducidos por los norteamericanos y los oviéticos.

Así, pues, se intenta poner un Apocaipsis de confección al alcance de todos los olsillos.

PRODUCCION EDITORIAL

El periódico «Izvestia», de Moscú, publicó recientemente una carta-protesta de los editores soviéticos, poco contentos con las condiciones en las que se realiza en Rusia el oficio editorial. Hasta ahora, el sistema que tienen los editores soviéticos para pagar a los autores es el de la cantidad de las hojas dactilografiadas. Según este sistema, un autor malo que entrega mayores cantidades de papel escrito cobra mayores cantidades de rublos que un autor bueno o decente, cuya inspiración no se ha dejado influenciar por el dinero. Es muy frecuente, pues, que el público se encuentre con una enorme producción debida a autores mediocres, cuyo único afán es el de escribir libros gordos para cobrar más. Recompensar el trabajo literario según la calidad del trabajo y el renombre del autor, es lo que piden los editores en su carta.

Como es sabido, el oficio editorial es muy importante en la URSS, y la industria del libro es una rama poderosa de la economía soviética. De las editoriales, todas controladas por el Estado, salen cada año decenas de miles de títulos (en 1955 la producción ha sido de 53.000 títulos y un total de más de mil millones de ejemplares); pero los editores no parecen contentos con esta situación, en la que la cantidad, victoriosa en las estadísticas, es, en el fondo, una pobre sombra de la lejana y anhelada calidad.

Además, el mal aspecto que tienen los libros, aparecidos en estas condiciones, constituye también uno de los puntos flojos de la producción soviética. Los editores piden en su carta mejor papel y más cuidado en la impresión. En la mayoría de los casos, debido a la mala calidad del papel, las páginas vienen impresas sólo de un lado, lo que constituye un verdadero despilfarro y hace que los libros sean verdaderamente feos. La solución, según los editores soviéticos, sería la de crear un departamento del Gobierno que centralice la producción editorial y mejore la calidad. A nosotros no nos parece esta la mejor solución, pero ¿por qué nos vamos a meter en casa ajena?

En Inglaterra también se protesta, pero en otro sentido, algo menos escabroso. La producción editorial inglesa ha alcanzado, en 1955, un nivel nunca conocido: 19.962 títulos, ante los 18.257 de 1953. Pero en 1937, por ejemplo, se han editado 1.397 novelas más que en 1955. Los e d i t o r e s prefieren publicar obras de ensayística o de divulgación, y han dejado de apoyar a los novelistas jóvenes, de cuyas filas solían brotar las futuras esperanzas de las grandes casas editoras británicas. Hoy en día, los editores quieren éxitos seguros y temas de interés general. En los últimos años han dejado de aparecer nombres ilustres, como sucedía antes de la guerra. La novela está en decadencia en Inglaterra, y los autores que se leen son los que se leían antes: Graham Greene, Charles Morgan, Evelyn Waugh, Priestley y otros. Los jóvenes no logran realizar una novela de la actualidad, del tipo, por ejemplo, que logró realizar, pero en francés, el irlandés Samuel Beckett. En cambio, el ensayo sigue floreciendo, como en el siglo pasado, y los mayores éxitos de este principio de año han sido precisamente dos libros de ensayos, como el tomo titulado «Selected Literary Criticism», por D. H. Lawrence, seleccionado p o r Anthony Real, y «Strawberry Fair», por O s b e r t Wyndham Hewett, en el que aparece la encantadora figura de Frances de Waldegreve, inspiradora de ministros, embajadores y monarcas a fines del siglo pasado.

V. H.

LIBROS

EN EL FONDO DEL POZO

A PROPOSITO DE LAS "SUPERVIVIENTES", de GARCIA-LUENGO

PARA EMPEZAR

Ya recordáis aquel exordio de un crítico que, al dirigirse a su auditorio para exponer algo sobre el autor de «Tróilo y Crésida», empezaba: «Señores, voy a hablaros de mí mismo a propósito de Shakespeare».

Esto es, más o menos, lo que hacemos todos los que escribimos o hablamos; pero, cuidado, es que hay muchas maneras de hablar de sí mismo.

Lealmente, he de deciros que no voy a descubriros historias mías—de otro superviviente—, ni a contaros mi caso, o mi drama, sino una personal manera de ver el mundo, una parte del mundo, tomando como trampolín obra tan sugerente y tan rica en estímulos como lo es la última teatral conocida, de García Luengo.

También he de deciros que pretendo, que me esforzaré por ser objetivo, aunque, por la concisión propia de un artículo, haya de ser apresurado. Cosa esta de objetivo que, entre los escritores de nuestro tiempo y nuestro mundo, no está nada de moda. Pero siempre nos sale al paso Antonio Machado: «¿Tu verdad? No; la verdad—y ven conmigo a buscarla.—La tuya, guárdatela.» A sabiendas de que la última y total objetividad—es decir, realidad, representación de algo *que es*—no hay quien la consiga, al menos por sí solo.

Hechos estos preludios, vamos al grano. Y el grano es aquí un drama original, sentido, vibrante, certero... y deprimente.

LO QUE ES EL DRAMA

Son «Las Supervivientes» dos mujeres unidas, enlazadas de un modo trágico en el amor a un hombre; mejor dicho, a dos hombres, que mueren uno tras del otro. Jacinta, que es la esposa del primer muerto y prometida del segundo, y Catalina, una prima pobre recogida en la casa, que ha cuidado a unos y a otros en sus múltiples enfermedades. Los personajes, todos viven, hablan, obran y sufren, siguiendo su profunda y muy compleja lógica; y estas dos mujeres, los dos hombres que las obsesionan, Dámaso y su amigo de la juventud, Claudio; la madre, don Rufino el médico, la criada, el tosco Ambrosio, más tosco aún por enriquecido, lo que le hace no sentir el menor pudor de su tosquedad, pretendiente rechazado de Catalina y, al final, matador de Claudio.

La obra está concebida con equilibrio y gran conocimiento del hombre y de la buena mecánica teatral—que no es, claro, la que más se usa—; escrita limpiamente, tal vez un poco discursiva y explicativamente, pero bien. A veces, los personajes dicen cosas, sentencias agudas y aun «clásicas»; por ejemplo: «Un hombre saludable es muy peligroso; siempre está ideando algo malo», puesto en boca muy oportunamente del médico. O también, y también, del médico: «Eso que usted me cuenta, tan terrible, apenas me dice nada. Los hechos nunca dicen nada.» (Naturalmente, lo que importa es el sentido de los hechos.)

En resumen: podríamos, sin dificultad, calificar a «Las Supervivientes» —al menos en el panorama de nuestro teatro, hoy por hoy—de obra maestra. Pero...

BREVE ANTOLOGIA

Aquí unas frases lúcidas, reveladoras del prologuista-exégeta Juan Fernández Figueroa. Que dicen: «No hay innovación tan rara como imitar la vida, igual desde siglos, que se repite, descubrir su sentido y vivir y pensar con arreglo a él. Y este sentido está descubierto desde los orígenes: *el hombre es dolor*.» (Subrayado por Figueroa.) Y más adelante: «No piense, si se dispone a leerla [la obra], que va a divertirse. Desde ahora le disuado de ese equívoco. O se trata de una diversión muy *sui géneris*: la del espíritu que se recrea en el sufrimiento de otras almas y en él se reconoce, descubriendo el que es, a través de lo que ellos padecen; es decir, lo que son.» (Como aquel de los toros: «Aquí ze viene a zufrí.»)

Figueroa da en el clavo. Y para rematar esta sumaria antología, permitidme añadir unas frases del propio cuerpo de la obra, que expresan muy bien el pensamiento del autor: —«Según eso, ¿todo se repite en la vida, don Rufino? —Todo es distinto y todo es igual al mismo tiempo.» Y en escena siguiente, el médico: «Sólo sé que la mujer no puede amar sin odio y sin destrucción.» La última: Al principio del tercer acto, dice Catalina, la huérfana amante deseada y no gozada: —«Cállate, y no quieras escarbar más en mi alma.»

Veamos: amor-dolor; amor-destrucción; sentimiento trágico de la vida; dolorido sentir; insolubilidad de todos los problemas que de verdad lo son; eterno retorno, tal vez en espiral, pero retorno. Esto nos suena a muchas cosas. Y no añadiría nada a la comprensión el citar nombres de estos padres—que no son de la Iglesia—: Unamuno, Nietsche, Aleixandre, Azorín, etcétera. No añadiría nada, porque estamos muy convencidos de que García Luengo es sincero; es decir, que ha sentido y pensado mucho lo que dice, y eso que dice, aunque otros mil lo hayan pensado y dicho antes que él, es, de veras, suyo.

LA VIDA Y EL DRAMA

Pero, bueno: ¿es la vida tan triste, tan trágica, tan insoluble? Asomaos a la calle, haced una encuesta entre los mil primeros transeúntes, y veréis cómo la mayor parte de sus problemas tienen, sin duda, solución. Claro que hay en la vida, así en bloque, montañas, himalayas de dolor. Pero una de las más nobles tareas del hombre—y ahí está, bien reciente, la alocución de Su Santidad a los ginecólogos—es luchar contra él, superar este dolor en uno mismo y en los demás. No recrearse en él, escarbar en el nervio herido.

Lo que sucede es que el ambiente y los personajes de «Las Supervivientes»—como los de «El Otro», o de «Niebla», o de «Abel Sánchez», de Unamuno, con quien tanta radical semejanza, salvado todo lo salvable, guarda García Luengo—son gentes «venidas a menos», pequeña burguesía o, más bien, aristocracia pobre que han heredado un buen pasar y ven disolvérseles en pleitos sus muy escasas rentas; gente, en fin, que nunca han tenido ni sabido «ganarse la vida». Y no saben, por tanto, del hondo gozo de vivir. Y que se pudren en disputas y se hacen la vida imposible con

indirectas muy directas. Un círculo cerrado, vicioso, el fondo de un pozo cargado de miasmas. No, la vida no es eso; aunque eso también se dé demasiadas veces, por cierto, en nuestro país en la vida. Sobre todo, la vida *no debe ser* eso.

Y la catarsis o liberación que los griegos nos proponían como consecuencia de los gritos de Agamenón o de los llantos de Medea, aquí—y dejemos aparte si los griegos lo conseguían o no, que es otro problema—no aparece por parte alguna. Al contrario, lo que queda es hurgar, escarbar más y más en la propia alma. Como en un pozo.

TRISTEZA Y GENTE

«El que esté triste, que se muera», he oído decir, brutal y francamente, muchas veces a gente del pueblo. Por mi parte, no suscribo del todo esto, entre otras razones, porque no querría que muriese Eusebio García Luengo, excelente amigo mío y hombre de quien todos esperamos mucho y bueno. Y, sin embargo, no puede uno menos de pensar que en esto, como en tantas cosas, la gente del pueblo tiene razón.

LUIS LANDINEZ.

Un libro sobre PLATON

por ANTONIO TOVAR

ESPASA CALPE. - MADRID

El rector de Salamanca, autor de una excelente *Vida de Sócrates* (1947), publica ahora, en la Colección *Austral*, de Calpe, «Un libro sobre Platón», donde hace prueba, una vez más, no sólo de su conocimiento de la filosofía platónica, sino además, y sobre todo, de su capacidad de adentramiento lírico y profundo en el espíritu del filósofo.

«Un libro sobre Platón» se lee con verdadera delicia. Antonio Tovar logra sugerir esa distancia, ese más allá poético, de inagotable riqueza, que trasciende la letra de los textos platónicos. Porque lo mejor de Platón no son sus «ideas»—en los dos sentidos que tiene platónicamente la palabra—, sino cierto presentimiento inefable, casi místico, de otras esferas, de misteriosas posibilidades de viaje. Platón era un espíritu con horizonte, es decir, con algo detrás de los montes, al otro lado de las barreras, un alma de espacios abiertos e islas de donde el alma viene, adonde el alma puede ir, con nostalgia de una patria cuyos caminos hemos olvidado. Platón vivía en este mundo, desterrado. Esta anchura de navegación y posibilidades la hace sentir Antonio Tovar en su libro.

Ello aparte de la información erudita que el autor recata con buen gusto, sin dejar de entregárnosla.

Y todo con amenidad y gracia, que se inicia desde las sugestivas primeras palabras del volumen: «Yo soy un discípulo extranjero al que el viejo maestro nunca ha concedido una mirada. Ahí está el cadáver de Platón. Sus discípulos lloran alrededor: Espeusipo, Xenócrates, Aristóteles, Teofrasto, Filipo de Opunte... Cuando el viejo ha cerrado los ojos, ha entrado en su reino. El reino de esas aves sirenas entre las que él comienza ya a cantar.»

En suma: verdaderamente, un bello libro.

A. F. S.

El Gran Premio Nacional de Letras, a ALEXANDRE ARNOUX

El Gran Premio Nacional de Letras, instituído en 1951 por la Dirección de Artes y Letras, ha sido concedido a Alexandre Arnoux, de la Academia Goncourt.

Es la sexta vez que se concede el Gran Premio Nacional de Artes y Letras. Ha sido ya concedido anteriormente a Alain, Valéry Larbaud, Henri Bosco, André Billy y Jean Schlumberger.

Originario de Alta Provenza, Alexandre Arnoux nació en febrero de 1884. En medio siglo de producción literaria, ha tratado con un acierto igual todos los géneros. Poeta, novelista y autor dramático, es también cuentista, ensayista, y ha colaborado en muchas películas.

Alexandre Arnoux fué elegido miembro de la Academia Goncourt en 1947.

MURILLO, 11, MELILLA

JUAN GUERRERO ZAMORA — Janés, editor. Barcelona, 1955

J. G. Z. se caracteriza, entre otras cosas, por su ímpetu arrollador; lo acomete todo en literatura con brío enorme. Ahora se ha puesto a recordar, en su nueva novela, cosas de la infancia, por lo que hay que añadir este libro a los otros que ya tenemos de recuerdos infantiles, de Pedro Álvarez, el de «Nasa» y «Los colegiales de San Marcos», de Carmen Conde, de Ayesta, de Montesinos, de García Pavón... ¿Qué añade el de Guerrero Zamora? Una interpretación poemática muy densa, un juego difícil del tiempo y unas transposiciones de recuerdos, de imaginaciones y de realidades trabadas como a través del sueño. (Esto es puro camelo crítico. Sin embargo, desafío a los demás a que digan algo más claro y concreto.) En «Murillo, 11, Melilla» hay poesía y ternura, dicho sea por mi parte con su poquito de vergüenza, porque es muy frecuente echar mano de las consabidas poesía y ternura para referirse a muchas cursilerías y vaguedades. En este caso concreto, no encuentro palabras más justas ni más verdaderas.

Esta novela añorante me parece más delicada y serena que «Estiércol», y nos da otro aspecto fundamental de la personalidad de Guerrero Zamora. «Estiércol» se me presentó como una novela convulsa y agitada, demasiado cerca quizá de las vivencias, como ahora se dice, que la inspiraron. También, naturalmente, hay allí poesía, surrealismo e influencias muy diversas. Frase rota, repeticiones, alguna incoherencia y, de vez en cuando, destellos muy luminosos. Lo propio del joven es la confusión, que resulta distinta del misterio, o sea, del sentimiento de lo misterioso. G. Z. omite tantas cosas en su relato anterior, que deja una impresión caótica. Se me argüirá que siempre se omite algo en una novela. Pero quizá al lector le parezca, en este caso de «Estiércol», que aquello que se omite es esencial para la comprensión de lo que ocurre. La novela está llena de saltos bruscos; no se encuentra lo que suele llamarse construída. Y, una vez más, puede comprobarse que los términos aparente y exclusivamente técnicos se hallan vinculados al espíritu, al proceso y madurez espirituales. Es decir, que cuando hablamos de técnica en una novela, o de construcción, o de carpintería del teatro, no hacemos sino aludir a unas determinadas dotes y cualidades literarias. Si, por ejemplo, el lector no sabe quién es Amparo, de «Estiércol», parece que es a causa de que el novelista ha querido presentarnos este personaje como equívoco, en el sentido literal del vocablo. No. Me parece que el novelista no lo sabe tampoco, pero cree que lo sabe. Se trata, en Amparo, de un tipo de mujer terrible, aludida por el protagonista, no por el novelista, con algunas expresiones como «mala zorra», pero la causa y esencia de cuya maldad no se expone. Parece una coquetuela vulgar.

Me gusta en «Estiércol» lo que puede tener de autobiográfico; me interesa la autobiografía. He leído novelas inventadas, en el mal sentido de la palabra, que no me interesaron en absoluto, por carecer de ese fundamento primordial. Nunca me ha parecido fácil la autobiografía, al menos más fácil que otros géneros o manifestaciones. Nada es más ni menos fácil; depende. Prefiero los escritores que escriben de lo que les interesa y que les importa, porque la mayoría dan la impresión de que todo aquello les tiene sin cuidado. Guerrero Zamora palpita siempre en sus escritos, con ecos muy verdaderos y dramáticos. Tanto que, a veces, el autor parece demasiado metido en su atmósfera para darnos cabal idea de lo que quiere. Paradoja, sencilla por una parte, pero que, si no se acepta, sería difícil de explicar.

Esta nota debe tener un aire provisional y urgente acuse de recibo de INDICE de tres libros—«Estiércol», «Miguel Hernández» y «Murillo, 11, Melilla»—y de la presencia de la vigorosa personalidad de su autor en las letras españolas, centrada en su última novela, tratada de manera muy original y merecedora de un análisis que ahora no puedo hacer. Me confieso impotente para decir algo suficientemente expresivo de esta novela en menos de diez folios.

El «Miguel Hernández» es un magnífico libro, el mejor que he leído sobre el poeta de Orihuela, biografía y estudio de su obra lírica. Libro trabajado y meditado, donde Guerrero demuestra su enorme capacidad crítica.

Ya sé que esto no le va a gustar al autor (seguramente no le gustará nada de cuanto digo, siendo su amigo verdadero): no sé por qué sus novelas me dan la impresión de prisa; es la contrapartida del ímpetu y del brío a que antes me referí; son fatalidades del carácter profundo en que todo está barajado y mezclado y en que defectos y virtudes se compensan. No se puede decir, pues, que sería mejor de otro modo, porque entonces no sería Guerrero Zamora un escritor de talento, que quema las etapas con libros hechos. Me atrevo a pronosticar que dentro de diez años escribirá con estilo bien distinto. Tengo que decir también que desde hace diez años he creído en su talento.

E. G. L.



ALBERT SCHWEITZER

por JEAN PIERHAL

Editorial Noguer, S. L. Barcelona

El doctor Schweitzer es uno de los hombres más singulares de nuestra época, amante de la Humanidad y del prójimo (lo que resulta mucho más difícil). Nació Schweitzer en Alta Alsacia. Hijo de un pastor protestante, estudió teología, y se hizo médico en la Universidad de Estrasburgo, entonces parte del Imperio alemán, y un buen día, cuando era ya profesor y se le ofrecía una carrera de ganancias y de honores, lo abandonó todo para ir a cuidar a los negros del Gabón, colonia francesa. Allí, en Lambarene, funda un gran hospital, con sus propios recursos y con los que consigue allegar pidiendo dinero a unos y a otros. Viene la guerra del 14, y Schweitzer, calificado de alemán, queda detenido y sufre cautiverio después en Francia, a la que había prestado tantos servicios. Es uno de los típicos capítulos de la estupidez humana, y especialmente burocrática, más aguda cuando un clima de tensión exalta el fanatismo, concentra las afectividades—sobre todo el odio—y no deja latitud de matización a la inteligencia.

La obra de Schweitzer es magna y admirable. Su alma es más admirable aún. El espíritu cristiano de este hombre hace honor a su época. Cuando le llega la gloria, la acepta con la sencillez con que aceptaba todas las cosas, la fortuna y la desgracia. Tiene el valor de un héroe, la candidez de un niño y la sabiduría de un gran cerebro de científico.

Einstein dijo de él que era «el hombre más grande de nuestro siglo».

El libro, correctamente traducido, es una discreta biografía, a la que el tema presta fuerza y un interés sostenido.

S.

ACLARACION

RECTIFICACION DE ERRATAS

En el anuncio de la Editorial Revista de Occidente, que hemos publicado en la página VI de nuestro suplemento del núm. 88-89, *de INDICE, se ha incurrido en las siguientes erratas:*

Dice: La niñez y su mundo, *por la Condesa de Campo Alange.*

Debe decir: Mi niñez y su mundo, *por la Condesa de Campo Alange.*

Dice, refiriéndose a «La rebelión de las masas», de J. Ortega y Gasset: Edición definitiva de la obra más famos del pensamiento contemporáneo español.

Debe decir: Edición definitiva de la obra más famosa del pensamiento contemporáneo español.

LO FICTIVO Y LO ANTIFICTIVO EN EL PENSAMIENTO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y OTROS ESTUDIOS

F. MALDONADO DE GUEVARA

l profesor Francisco Maldonado es de nuestros buenos ensayistas. Su tura es amplia y selecta. Su curio- ad intelectual abarca también los nas filosóficos. Maldonado trata problemas no sólo con un pleno ocimiento de sus fuentes biblio- ficas, sino también con la más ida dedicación a ellos y una sin- ar honradez intelectual al enfo- los. Su estilo se pliega bien a lo pudiéramos llamar los accidentes gráficos de las cuestiones que ex- ne, de tal modo que, en ocasiones, vemos como si, jadeante, trepase sta alguno de sus montículos o, a es, con agilidad persiguiese las as, que parecen brincar huyendo la expresión justa y concisa. No es ldonado el escritor flúido que se nplace en la belleza literaria y que e que el estilo mande en los temas, o el ensayista concienzudo, que ne sus dotes literarias al servicio lo que él cree ser la verdad. Acaso, ocasiones, sus vocablos parezcan un poco extraños y su expresión o retorcida y no muy clara. Pero ensayos encierran un valor que va todos estos escollos literarios.

El ensayo sobre lo fictivo en San nacio de Loyola es un largo comen- de este aforismo que Gracián com- so en su «Oráculo Manual», y que original de San Ignacio: «Hanse procurar los medios humanos como no hubiese divinos, y los divinos, no si no hubiese humanos.»

Lo fictivo está aquí contenido en as palabras: ... «como si»...

Estudia Maldonado la doctrina de ihinger, sosteniendo que la inspira- n ficcional la recibió Vaihinger de nt, a quien atribuye la paternidad l «como si». Ataca la definición ntiana de la religión, habla de hopenhauer, y afirma que todo sis- na de pensamiento está constituído base y por la virtud de una o de rias tensiones, verbigracia, la de la tencia y el acto en Aristóteles, etc.

Maldonado de Guevara pone todo aliento intelectual y toda su emo- n cordial en cada uno de sus ensa- s. Le vemos enfadarse con el adver- rio que profiere ideas absurdas. La eparación filosófica que demuestra dicho trabajo es considerable. Mal- nado no es simplemente un erudito, rque en él la erudición es un punto partida para llegar a un análisis ás hondo de los temas. No se detie- , por tanto, en las ideas ajenas, o que busca obtener su significa- n y su valor a la luz de su visión opia y, a veces, las refuta de un anotazo.

En «El dolo como potencia estética» enta el autor revelar en la estruc- ra del relato martorellano del *Qui- je*, las dos fuerzas estructurantes, e son: el elogio y el vituperio. Des- a en este ensayo la errónea apre- ción crítica de Menéndez y Pelayo, nto a la más aguda del propio Mal- nado de Guevara, respetuosa con la primero, pero valiente, al fin, en anto al sentido de dicho relato. Es- dia la significación que la palabra ilustria pudo tener para Cervantes.

En «Ociosidad y Sanchoquijotismo», foca la cuestión del ocio en el *Qui- je*, haciendo apreciaciones que co- ntaremos. Según Maldonado, en n Quijote existen una ociosidad si- cional y una actividad anhelada, y Sancho se dan un trabajo situa- nal y una ociosidad anhelada. Sal- ndo lo retorcido y abstracto de es- expresiones, tenemos que recono- que eso es cierto.

Para Maldonado, el *ethos* hispánico ajeno al trabajo, o de otra manera: e el trabajo manual y el asalariado o están consubstancializados con el *tos* social del español». Nos parece ertada esta tesis, que, por otra par- no tiene nada de original.

Acaso Maldonado crea haber dicho o esencial cuando afirma que el trabajo arduo, ímprobo y metódico es la objetivación segunda de la *libido dominandi*, y que el trabajo conduce a la explosión y a la guerra, y uno y otra conducen a la locura.

La idea de que el trabajo manual, único al que parece referirse Maldonado, sea la objetivación de la *libido dominandi*, no resiste ni el más liviano análisis. ¿Para quién es eso, el trabajo manual, para el capitalista o para el productor? Si lo es para el primero, no lo será precisamente por significar una necesaria creación de valores económicos; no lo será, por tanto, por su esencia, sino por la función a que se destine su producto. Si lo es para el segundo, entonces lo que se dice es el más palmario error. Lo que puede conducir a la guerra no es nunca el trabajo, y sí, en cambio, el ocio infecundo. No se plantea Maldonado con ningún rigor el problema del trabajo y el del ocio creadores. Ocio creador es el de Cervantes, Shakespeare y Goethe. Pero es un ocio ligado a un fuerte trabajo intelectual.

Acierta Maldonado cuando dice que en España las clases no llegaron nunca a la plena conciencia de su responsabilidad. Américo Castro, en «España en su historia», sostiene que en nuestra nación no hubo clases, sino castas. Pero, por eso, los límites entre ellas no fueron nunca borrosos o confusos, pues, al contrario, estuvieron perfectamente señalados. Lo cual refuta lo que sostiene Maldonado.

Para el autor, Don Quijote no es un solitario; nunca está solo ni se siente solo. Yo creo que, como escribió Unamuno, Don Quijote, siendo el único que ve su heroicidad por dentro, se encontraba solo. Sancho no comprendió un poco a su amo hasta el final de sus aventuras.

«Los acordes fundamentales en el Quijote» es uno de los más finos ensayos del libro. Según Maldonado, son los acordes, el existente entre el mundo interior y el exterior, el de la constitución del alma y el cuerpo y los existentes entre los rendimientos singulares entre el interior del alma. Y el acorde es «una tonalidad anímica muy ligada con la tonalidad vital».

Un poco exageradamente afirma Maldonado que el más eximio rendimiento de Heidegger consiste en el descubrimiento de los acordes como decisivos valores existenciales. Aunque resulta difícil saber cuál es el logro mejor de un filósofo de pensamiento tan fuertemente articulado como el de Heidegger, estimo que sus más hondas ideas están en el análisis de la temporalidad, la angustia y la muerte.

La infantilidad que certeramente señala Maldonado en Don Quijote fué ya vista por Unamuno con reiteración. En el último ensayo del libro dice su autor que el imperio español modela la inspiración y la obra de Cervantes, y que el Renacimiento y el Barroco católico actuaron estéticamente en Cervantes.

El espíritu imperial, a su juicio, es el espíritu romano. Para Maldonado, el derecho romano «sigue siendo occidental y moderno en un grado» que duda «pueda ostentar la filosofía griega». Sin quitar su inmensa importancia al derecho romano, pienso que si pervive es por su influjo en múltiples derechos privados, mientras que la filosofía griega no sólo pervive en toda la filosofía medieval y moderna, sino que fecunda la mejor filosofía actual. En suma: que el pensamiento filosófico de los griegos está hoy más vivo y es más fecundo para el hombre contemporáneo que el derecho romano, aunque Maldonado diga lo contrario.

Desde luego, Maldonado no se ha enfrentado con el problema del *Quijote* en toda su hondura y magnitud, si bien ha estudiado aspectos muy interesantes de la gran novela de Cervantes.

JULIAN IZQUIERDO

LA CONCIENCIA DE ZENO

por ITALO SVEVO

Editorial Seix Barral, S. A. BARCELONA.

Con esta famosa novela del escritor triestino inicia la editora Seix Barral una nueva colección bajo la rúbrica de *Biblioteca Nueva*, que abarcará, en tres secciones distintas—«Antología», «Ensayo» y «Museo»—, diversos géneros, siempre con la preocupación de servir a un público exigente y minoritario obras de la más alta calidad, desconocidas en España o poco conocidas. Por supuesto, estas obras, aun cuando no hayan tenido en nuestro público una difusión considerable, han de acreditar su importancia o haber dejado una huella profunda en la historia de la literatura.

La conciencia de Zeno (1923) es la novela capital de Italo Svevo, y apareció después que el escritor, gracias a la amistad de Joyce, logró atraer la atención sobre su persona y su obra. Italo Svevo se llamaba Ettore Schmitz, y era comerciante en Trieste cuando esta ciudad estaba bajo el dominio austríaco. A pesar de su nombre alemán, Ettore Schmitz se sentía italiano, y en italiano escribió sus novelas. La primera de ellas apareció en 1892, seguida por *Senilitá* (1898), sin que mereciesen la atención de la crítica.

A principios de este siglo apareció por Trieste un joven inglés muy singular. Este joven se ganaba la vida en Trieste dando lecciones de inglés, y tenía aficiones literarias, que le pusieron en contacto con el comerciante triestino, también aficionado a las letras y ya autor de dos novelas. Ambos hombres acabaron por trabar una amistad muy estrecha. Más tarde, el joven dejó la ciudad adriática para establecerse en París. En París estalló —ya en la posguerra—su gloria de novelista, en parte gracias a la avidez de novedades y de originalidad que caracterizó aquella época inmediatamente posterior a la primera guerra mundial, tan distinta de este otro tiempo átono de nuestra actual posguerra, falta de ímpetu creador y de fe. El amigo de Italio Svevo era nada menos que James Joyce, el autor de *Ulises*. Los amigos franceses de Joyce —entre ellos Valéry Larbaud—fueron quienes lanzaron a Italo Svevo, rompiendo así la desatención en que lo tenían los críticos italianos. De este modo, Svevo, del brazo de Joyce, entró en ese campo de resonancia literaria a que es tan difícil tener acceso para un escritor sin años y sin una obra copiosa, a menos de intervenir alguna circunstancia ruidosa y casi siempre extraliteraria.

La conciencia de Zeno está regida por la preocupación del psicoanálisis propia de aquellos años. Sin embargo, no puede decirse que sea una obra psicoanalítica, pues en este aspecto no vale gran cosa. Ni siquiera es una novela psicológica, a la manera de Proust. Es mejor que eso: sencillamente, una novela, una buena novela. Narra la vida de un comerciante rico de Trieste, que se casa con la mujer con quien no quería casarse, y le va bien en el matrimonio y en los negocios. Los grandes sucesos del mundo inciden escasamente en esta vida (por ejemplo, la primera guerra mundial), y no acontecen grandes cosas al protagonista. Pero este protagonista, de vida llana, es, efectivamente, de verdad, una conciencia de hombre. Y ahí está lo esencial del asunto. Sin embargo, hay en la novela de Svevo, además, otro interés en sí mismo accesorio, pero de muy grande importancia. Nos presenta a la especie, hoy extinguida, de la burguesía europea anterior a la primera contienda mundial, que conserva aún, en plena vida, los valores de esta clase social, como puede apreciarse en el asunto de la quiebra del amigo y cuñado de Zeno.

Por los años veintes, el lector veía en la obra de Svevo, queremos decir en esta novela, *La conciencia de Zeno*, la novedad psicoanalítica, que ahora tiene mediocre interés. En cambio, al releer hoy este libro, vemos en él un buen trabajo novelístico, concienzudo y serio.

El conocimiento de Italo Svevo es necesario para dominar el panorama de la novelística moderna. Svevo es uno de los novelistas que caracterizan el género en un gran momento, cuando la novela hace su último esfuerzo de verdadera trascendencia para renovarse, con Proust y Joyce, al lado de los cuales figura Italo Svevo. Pero Svevo es menos «nuevo», más clásico, más en el modo de la novelística del siglo XIX. Por eso mismo, hoy, leído hoy, resulta Svevo más moderno, más actual que Proust y que Joyce, cuyas obras—y sobre todo la del último, particularmente el *Ulises*—violentan la tendencia, la exasperan. De ahí que sean de esos genios de la decadencia que lanzan una llamarada explosiva para señalar el fin de una corriente, el término de una trayectoria.

Nos felicitamos sinceramente por la iniciativa de *Seix Barral* al crear esta valiosa colección, que viene a satisfacer una necesidad del público de nuestro país.

F. S.

• INFORMACION DE LIBROS • INFORMACION DE LIBROS • INFORMACION DE LIBROS

NORTE, Naturaleza y drama del mundo polar, por Kaare Rodhall. — *Editorial Juventud*, Barcelona.

Este es un libro que se puede recomendar a todo el mundo, un buen libro desde todos los puntos de vista posibles. Tiene esa salud de las cosas naturales, de la lucha del hombre con la Naturaleza, no tanto para dominarla cuanto para verla y gozar y sufrir en ella. Se trata del establecimiento por los norteamericanos de una base en una isla de hielo flotante en las cercanías del Polo Norte, y de la estancia allí de un equipo de avanzada, enviado para preparar la instalación permanente. Una admirable aventura que relata uno de sus actores, el médico y hombre de ciencia especializado en cuestiones polares, doctor Rodhall, de nacionalidad noruega.

Se lee con fruición.

R.

TENDENCIAS RELIGIOSAS DE LA CHINA MODERNA, por Wing-Tsit Chan.—*Espasa Calpe*, Madrid.

El autor de esta obra es el doctor Chan, profesor de filosofía y cultura chinas del Darmouth College, *en los Estados Unidos. El libro reune las lecciones dadas por el doctor Chan en 1956, bajo el patrocinio del Comité de Historia de las Religiones del* American Council.

No es posible exagerar el interés del tema. China es hoy una realidad de muy primera importancia, y ninguna atención que se ponga en sus hechos políticos, culturales u otros, será suficiente.

Ahora bien, este libro parece gobernado por el propósito de suministrar una información bastante completa, con muchos nombres y una gran variedad de escuelas. Por esta causa, el autor no puede dedicar suficiente espacio a cada personaje o escuela y, tratándose, como se trata, de una materia poco familiar al lector occidental, resulta de esto cierta dificultad de lectura. En cambio, la obra gana como catálogo y suma de valiosos datos.

X.

LOS ASESINOS, por Ernest Hemingway. *Luis de Caralt*, editor, Barcelona.

Se trata de una colección de diecisiete pequeñas narraciones del autor de «¿Por quién doblan las campanas?», de las que es más conocida, y también la mejor, la que da título al volumen.

Estas piezas de la producción de Hemingway rara vez pueden ser calificadas de cuentos. Son, casi siempre, fragmentos o estampas de traza novelesca, como si pertenecieran a un cuerpo literario de mayor entidad. En ocasiones se reducen, visiblemente, a un género muy cercano al artículo periodístico de carácter narrativo.

En alguno de estos trozos literarios, Hemingway logra un clima que, justamente a causa de lo trunco del relato, deja una cauda poética de cosa inacabada. Otras veces, no. La atmósfera, en la mayoría de los casos, a nuestro juicio, es convencional, bajo una apariencia de fraguada verdad. El convencionalismo es más notorio, para nosotros, en las narraciones de ambiente español. Por supuesto, toda literatura, por directa que pretenda ser, es siempre una convención retórica. Inevitable. La verdad literaria consiste en un trasfondo que se llama, al final, arte. No hay otra. Cuando falla este elemento, resalta el montaje artificioso, como en un escenario de teatro vacío de actores, y, en este caso, a pesar de la energía narrativa.

S.

EL ABOMINABLE HOMBRE DE LAS NIEVES, por Ralph Izard.—*Juventud, Sociedad Anónima*, Barcelona.

Tal es el título de un volumen que, sobre este comentado tema, ha editado Juventud, S. A., *de Barcelona. El texto se debe a Ralph Izard, periodista londinense, que sostiene la tesis de la existencia real de «algo» que ha alimentado este mito.*

¿Qué puede ser el famoso «abominable»?

Para averiguarlo, partió de Londres una expedición, apoyada por el diario Daily Mail. *El grupo, formado por zoólogos, médicos, fotógrafos y escaladores, se dirigió al Nepal. Merced a este viaje, se reunieron muchos datos, entre los que figuran pieles del cráneo de una bestia desconocida que se guardan en templos de la región y huellas recientes sobre la nieve, de posible atribución a un animal gigantesco. El autor muestra, en dibujos comparativos, la huella del gorila montañés, la del «abominable hombre de las nieves» y la del hombre primitivo, y concluye que el «yeti» del Himalaya puede ser una criatura con características humanas y simias, un atropoide bípedo.*

Esto aparte, tiene interés la aventura misma de los buscadores.

INTRIGA EN TORNO A ALEMANIA, por Fritz Hesse.—*Luis de Caralt*, editor, Barcelona.

¿Por qué se lanzó Hitler a la empresa guerrera que produjo la derrota de Alemania y la perdición del propio dictador?

Fritz Hesse, autor de «Intriga en torno a Alemania», aborda este tema y otros relacionados con la diplomacia y la política del III Reich. Fritz Hesse era redactor jefe de la agencia alemana de noticias (DNB). Está, pues, al servicio del Gobierno hitleriano. Luego actuó como especialista en asuntos ingleses en el Cuartel General, puesto en que le sorprendió el desastre.

No obstante, Fritz Hesse pretende haber sido objetivo e imparcial en su obra. Lo más sorprendente, aunque tan conocido, era la capacidad de delirio e ilusión del führer, que aun en sus últimos momentos, por así decirlo, confiaba en su triunfo, aferrándose a cosas como el fallecimiento de Roosevelt, que le hacía esperar la señal de un cambio de fortuna como el que tuvo el rey Federico *en un trance también muy apurado.*

Ha editado Luis de Caralt, *de Barcelona.*

HAY UNA JUVENTUD QUE AGUARDA, por Francisco Candel.—*Janés*, Barcelona.

Con esta novela inicia José Janés, *editor, una colección más, destinada a dar a conocer valores nuevos. Los autores inéditos no pueden quejarse, pues son ya algunos los editores que han abierto sus catálogos a los escritores que empiezan. La nueva serie de Janés lleva el nombre significativo de* Doy fe.

Sin perjuicio de ocuparnos especialmente de esta novela en otro número, damos ahora cuenta de su aparición. El prologuista, Tomás Salvador, dice a propósito de «Hay una juventud que aguarda»: «un libro escrito en un momento de pesimismo, de acritud, un momento enormemente dilatado, como la vida misma». Y también: «es un libro extraño, sugerente, duro e imparcial».

EL LIBRO NEGRO, de Giovanni Papini. *Luis de Caralt*, Barcelona.

«El Libro Negro del famoso escritor italiano es un desfile de personajes reales (Molotof, Picasso, Wright, Dalí, Hitler, Valéry, Huxley, Marconi, Lorca, Voronov) y de otros totalmente imaginarios.» Esto dicen los editores en la presentación de este volumen de Giovanni Papini.

¿Por qué la negrura del título? Porque se refiere a una de las épocas, a juicio de Papini, más sombrías de la Historia, precisamente el período de los últimos años de la guerra y los inmediatamente posteriores.

Esta miscelánea tiene la variada atracción e interés tan característicos de Papini.

Ha editado Luis de Caralt, *de Barcelona.*

DIALOGOS EN LA OSCURIDAD, por Tomás Salvador.

Por el momento, y a reserva de un estudio crítico posterior, damos cuenta aquí de la aparición de la última novela de Tomás Salvador, «Diálogos en la oscuridad».

Tomás Salvador, como saben nuestros lectores, es Premio Nacional de Literatura y Premio Ciudad de Barcelona.

Esta novela, según afirman los editores, «es tal vez la obra más discutida antes de su publicación». Una novela —dicen—exenta de tópicos, de concesiones y, también, de ñoñerías.

MAEZTU Y LA TEORIA DE LA REVOLUCION, por Gonzalo Fernández de la Mora. Ediciones Rialp. Madrid, 1956.

Un ensayo político realizado con un estilo nítido y eficaz, y abundante erudición.

Se divide en dos partes: la primera, de teoría revolucionaria, en gran parte consagrada a definir la revolución; la segunda, es la revolución en la idea de Ramiro de Maeztu, doctrina nacida en el fervor de la coyuntura que precedió a la guerra civil española.

Es notable la copiosa cita de definiciones de la revolución, tanto en sus partidarios como en sus adversarios. De este repaso, hecho con un gran conocimiento del tema, surge la evidencia de que el fenómeno revolucionario ha sido descrito muchas veces; pero la esencia de la revolución, rara vez fué aprehendida, si acaso, atisbada. Para el autor, la revolución es «una creación, alteración o destrucción de usos sociales que afecte a la comunidad en cuanto tal y rompa la continuidad, ya formaliter *(por aceleración o retardamiento), ya* materialiter *(por relegación e innovación), ya material y formalmente a la vez». Esta fórmula es el resultado de un análisis muy fino y de un enunciado de elaboración meditada y difícil.*

Con esta base aborda el autor el concepto de la revolución en Ramiro de Maeztu, para quien se trata de un movimiento unitario «que sacude al mundo desde el siglo XVIII, y cuya quintaesencia está en Rousseau». En suma: es la rebelión contra las normas culturales, invocando la superioridad de la Naturaleza (del antiespíritu) sobre las elaboraciones normativas de la cultura.

Con independencia de la doctrina del autor, se trata de un buen ensayo, seriamente pensado y bien escrito.

• INFORMACION DE LIBROS • INFORMACION DE LIBROS • INFORMACION DE LIBROS

INQUIETUD EN LA PROSPERIDAD

Es evidente que en el mundo entero goza de una prosperidad superior a s más optimistas cálculos que, sobre s posibilidades de bienestar de la sguerra, podrían hacerse cuando davía la paz no había acallado el agor bélico de los campos europeos. experiencia de la primera guerra undial, que alteró gravemente el orn material y moral de los pueblos ligerantes, puso en guardia a los ementos interesados y responsables ra evitar la repetición de la inestalidad política, el desorden social, el sbarajuste económico, el hambre y paro, que fueron las consecuencias la lucha por mantener formas y nceptos caducados.

Si se comparan las dos posguerras, es arbitrario, por lo menos desde iestra perspectiva actual, darle a la imera el nombre de *posguerra de miseria*, y a la segunda, el de *posuerra de la prosperidad*. Inglaterra, rancia, Italia, Alemania, los Países ajos, Dinamarca, Suecia, Noruega, uropa entera, en una palabra, proice y consume, gozando de un nivel vida hasta ahora desconocido. La cuperación de Alemania y el auge Norteamérica, nada extraños, sino uy naturales si se atiende a sus iusas, despiertan en la imaginación, tanto infantil, de la gente, casi movimiento de estupor. ¿Cómo se plica que en medio del bienestar eneral e inesperado se alce una somía inquietud?

Flota en el ambiente del mundo na zozobrante pregunta: ¿Qué va a asar? ¿Por qué el ministro de Ecoomía alemán, Ludwig Erhard, se exresa ante la opinión pública, diciendo que *es ahora cuando, ante la plea ocupación de nuestra economía, en onsideración al interés general, hay ue resistir la seducción de desobedir las exigencias de salarios y la eleación de precios*, para añadir que *os salarios y precios no pueden ser levados arbitrariamente, sin que ello raiga consigo sobre todos nosotros os peores daños?*

¿Qué ocurre en Francia? Considereios objetivamente, como corresponde la categoría histórica de tan ilustre ación, clave y registro de la vida istórica de Europa, el resultado de as últimas elecciones, en las que el onservadurismo tradicional del país a considerado como un lastre, para alvarle de un presunto naufragio, la erencia espiritual que, en el colmo el justo orgullo, hacía decir que *en l corazón de los franceses sólo había n amor: la France.*

Y si pasamos a Norteamérica, enontraremos también raros y extraos sucesos inquietantes. La prospeidad material de Norteamérica ha narcado un *record* en 1955. Las cifras e la producción total señalan un vaor que rebasa las posibilidades de la epresentación, con el número fabuoso de 389.000 millones de dólares. Al ado de semejante prosperidad estaística de conjunto, existe insatisfación en el sector agrícola del país, ue ve «estocada» su producción y usca mercados seguros, despertando ecelos en otros países competidores. si, por ejemplo, en Francia, temeosa de perder el mercado alemán a avor de los norteamericanos.

Otra sorpresa de la prosperidad mericana la ofrece el número de uelgas ocurridas durante el año 1955, ue se eleva a 4.200 y representa un umento de conflictos económico-laorables de unos 730 sobre el año 954. Estas huelgas, a las que se ha ado el nombre de *huelgas de prosperidad*, no reclaman aumento de saario, sino la participación de los breros en las rentas disponibles. Coio consecuencia, éstos han conseguio la garantización del salario anual. En todo el conjunto occidental, la vidente prosperidad se ve transida or la inquietud. Al otro lado de la rinchera, se alza, amenazador, el inente bloque soviético euroasiático. obre los dos mundos, el espíritu de inebra es más bien una esperanza, una utopía, que una realidad. Día a día vamos viendo, cada vez con más claridad, que la confusión entre las formas visibles de la civilización y su realidad substancial es el resultado de la bestialidad humana, que transige con la vigencia del espíritu, o la tolera, cuando le sirve de adorno o distracción.

• LA VIDA FABULOSA DE ELY CULBERTSON

No traemos aquí con intención anecdótica a Ely Culbertson, muerto en diciembre en Norteamérica, a los sesenta y cuatro años. Tampoco para que los jugadores de «bridge-contrat» y las damas que entretienen sus ocios en los azares de la canasta encuentren un mayor placer en sus frívolas aficiones después de conocer la historia del técnico y teórico de los naipes, a quien deben parte de la justificación de sus vidas, como cuenta Bertrand Russell que le ocurrió a él con la historia de los melocotones, la cual, una vez sabida, le aumentó el placer inocente de gourmet amante del sabroso fruto, encanto de la vista, el tacto, el olfato y el gusto.

Traemos aquí a Ely Culbertson por lo que tiene de hombre genial y por si su genio fuera el resultado de una adecuación de sus cualidades personales con unas condiciones objetivas sociales. Claro es que, sin intención o con intención, la vida de Ely Culbertson tiene interés por sí misma.

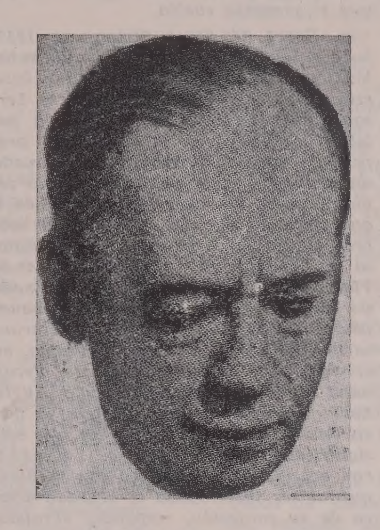
Se integraban en Culbertson la desequilibrada fantasía eslava y la potencia fría del anglosajón. Su padre, Almon Culbertson, descendiente de una familia distinguida del Este americano, llegó al Cáucaso, a finales del siglo pasado, en busca de petróleo. Allí se enamoró de Xenia Rogozny, hija de un atamán de cosacos. Del petróleo del Cáucaso, pasó Almon al petróleo de Rumania. Contrajo matrimonio con la bella rusa, y Ely Culbertson nació en Poyana de Berbelao, el 22 de julio de 1891. Algo más tarde, Almon Culbertson conoce la fortuna, se enriquece y, en Grozny, en los campos petrolíferos del Cáucaso, vive con su familia en medio de la opulencia.

La infancia y la juventud de Ely Culbertson son perfectamente geniales o extravagantes. Díscolo en la escuela y en la calle, llega a los quince años a experimentar una crisis mística. Quiere ser santo, pero no un santo vulgar o un amable santito, sino el más santo de los santos. Luego, estudiante de segunda enseñanza en Rostov, la lectura de Tolstoi, Dostoiewski y Poe lo llevan al anarquismo. Lo encierran en una prisión. Se decide a escribir y confecciona una novela de escándalo.

A continuación, ex-místico, ex-anarquista y ex-novelista, estudia en la Universidad de Yale. Deja los estudios y vive en Nueva York, entre las multitudes de los bajos fondos de la ciudad. Sin medios económicos, emprende proyectos industriales, sin éxito. Interviene en las cuestiones obreras y en la revolución mejicana. Visita España y tiene contactos con la policía. Las Universidades de París y Ginebra lo conocen de estudiante. Ni ciencia, ni letras, ni jurisprudencia, aprende. Pero se tropieza con el «bridge». Y el que quiso ser el más santo de los santos, el mayor escritor de los escritores, el primer empresario de los empresarios y el más revolucionario de los revolucionarios, se propone ser el más grande de los jugadores de «bridge». Culbertson encontró su destino. Su genio iba a desplegar todas sus posibilidades. Pronto se convirtió en jugador sin contrincante. Ganó dinero a torrentes y teorizó sobre el juego, dando a luz el método Culbertson.

Trazada ya la ruta de su vida, Culbertson casa, a los treinta y tres años, con Josefina Murphy Dillon, viuda suculenta y famosa jugadora. La vocación y el destino se juntan para hacer del matrimonio una aventura entre naipes. Competiciones internacionales, como la de Estados Unidos e Inglaterra, en las que son ganadores los esposos, llevan el nombre de Culbertson a la fama universal. Más dinero llega a sus manos por los caminos ocultos del reino de los tahúres dorados. Su Manual *del «bridge-contrat» le produce una suma fabulosa.*

El año 1932 fundó, con 4.000 profesores, una escuela de «bridge», y construyó una fábrica de materia plástica para la confección de naipes, al mismo tiempo que instituye el club Crockford. Sufre crisis nerviosas. Se divorcia. Pero ya los contratiempos son impotentes para destruir su poderío. En los últimos años, interviene



en los asuntos atómicos, alcanza rango oficial y se ocupa del juego de la canasta. La muerte se lo lleva cuando su fortuna le producía 500.000 dólares de renta anual.

A pesar de su elegancia, de su mundanidad, de su poliglotismo, de su fama internacional, Culbertson, fracasado en las lides del espíritu y triunfador en los dominios del azar, deja formulada esta interrogante: ¿habrá genios de la imbecilidad? Si así fuera, nos veríamos obligados a una colosal revisión de la historia, con consecuencias deplorables para el ornato de las ciudades, que se verían, automáticamente, sin estatuas.

• SOCIOLOGIA DE LA LECTURA

No hace mucho tiempo, una estadística internacional daba a Víctor Hugo la primacía de la difusión entre los lectores soviéticos. Las carteleras de los teatros de Moscú mantienen firmes las cotizaciones a favor de Beaumarchais y Rostand. En el pasado año de 1955, se ha hecho una edición soviética de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en dos tomos, con mediocres estampas litografiadas, de factura clásica; y la literatura francesa —Julio Verne, Balzac y Alejandro Dumas, en particular—priva sobre las demás. La palma del vencedor ha correspondido este año a Dumas, con *Los tres mosqueteros*, en tirada de 750.000 ejemplares y edición veintitrés. ¿Qué relaciones existen entre las circunstancias económicas y la vida espiritual? Esta es la cuestión clave que se plantea, que no es, ciertamente, baladí, si se tiene en cuenta que implica la posibilidad de una idéntica respuesta psicológica universal a unos idénticos estímulos. Y todavía la cuestión gana en interés si se considera que la literatura soviética despierta una viva curiosidad, acaso por simple deseo de información, pero curiosidad al fin y al cabo, en los países de economía y costumbres burguesas.

Por otra parte, y como en años anteriores, Inglaterra ha sido el país que más libros ha publicado—20.000 títulos, en números redondos—, con una cifra de volúmenes y lectores verdaderamente astronómica. Estados Unidos resulta de las estadísticas el pueblo menos lector del mundo civilizado. La Historia pesa, indudablemente, tanto como la técnica y la juventud trivalizan. Europa no es un cadáver, como cree Waldo Franck. Alegrémonos.

• ASIA EN LA LITERATURA

Aunque parezca exagerada la afirmación, lo más importante que en el mundo viene ocurriendo, desde hace un cuarto de siglo, es la revolución asiática. La comedia para los textos escolares puede darse por terminada en China.

En el drama histórico de China, los actores han sido muchos. Los papeles, tantos como los actores. Las razones, tantas como actores y papeles. Ahora ya no cabe más que ver los sucesos a través de una lente de tragedia griega o del cristal de la Historia. Con la tragedia y la Historia, la literatura se ocupa también de Asia. Ayer fué André Malraux, con La Condition Humaine; *hoy, Graham Greene, con* The Quiet Aamerican. *Malraux, Greene; dos polos mentales.*

The Quiet American *es una novela cuya publicación simultánea en inglés, francés y alemán, en periódicos y revistas antes que en libro, merece destacarse. La novela es fuerte, como suele decirse cuando no se sabe lo que decir, que es lo corriente. Lo mismo valdría decir que es rosa para nuestro intento.* The Quiet American *—que en francés lleva el título de* Un americano muy tranquilo, *y en alemán el de* Cuatro fumadores de opio*—no es ni fuerte ni rosa, vacuas categorías rebasadas ya incluso por las señoritas taquimecas. Es un relato en torno al asesinato de un joven americano en Indochina durante la guerra. Lo importante, para nosotros, es esto último, que ha servido a Graham Greene para darnos objetivamente una información realísima de la lucha de intereses que se enmascaran hipócritamente con la retórica de los tópicos morales.*

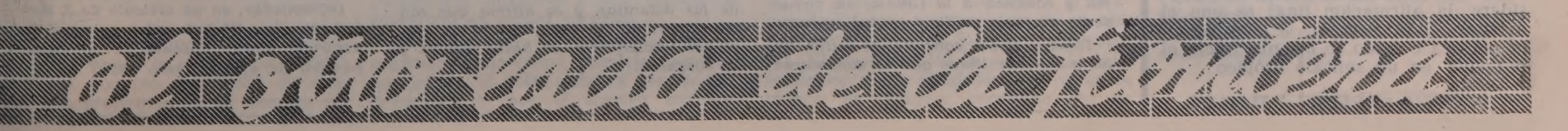
Graham Greene simpatiza con Francia tanto como se aparta de los americanos. François Mauriac, que ha juzgado esta novela digna de ocupar un lugar entre las grandes obras de los más grandes novelistas ingleses de todos los tiempos, cree excesiva la simpatía del autor por su país en algunos aspectos. Nosotros no tenemos necesidad de entrar en la cuestión de las simpatías y antipatías de Graham Greene. The Quiet American *nos interesa desde el ángulo que se ve a Asia integrarse definitivamente en el conjunto unitario de la Historia universal.*

• LITERATURA Y POLITICA

No es un problema nuevo este de las relaciones del escritor—el intelectual en general—con la política. En verdad, es mucho más numerosa la literatura política no técnica que la orientada estrictamente a las normas y métodos de gobierno o a estudiar las cualidades que debe reunir el político o cualquier otro aspecto histórico de la cuestión. Lo cual quiere decir que nunca la preocupación política ha sido extraña al escritor. Pero con esto no hemos dicho nada. El problema está planteado en las capas más elementales y, por tanto, más fundamentales de la condición humana. Se trata de poner en claro si las relaciones entre el escritor y la política se establecen mediante el compromiso de un servicio de partido o un compromiso vocacional.

Las circunstancias históricas por las que discurre la vida de Francia —que son, ni más ni menos, las circunstancias universales—han promovido la discusión, entre sus escritores, de tan importante asunto, en un ambiente polémico que ha invadido el

(Pasa a la página siguiente.)



Las Revistas

EXTRANJERAS

AMOR Y ODIO

«El amor es charlatán, se declara y se proclama innúmeramente: en cantos, poemas, novelas, films, en las ondas hertzianas; sus gritos, bien explotados comercialmente, se extienden por el mundo con más insistencia aun que los gritos de cólera de los imbéciles que denunciaba Georges Bernanos. El amor, justificado por sí mismo, no busca sus razones sino cuando está amenazado por una adversidad externa o por el hábito que desvaloriza la felicidad cotidiana. El amor dichoso ignora, pues, sus razones hasta el momento en que, para sostenerse, empieza a consumirlas; y la pasión muere.

»El odio, en cambio, no se confiesa a sí mismo más que con razones que avalan su celo. No quiere ser un sentimiento, sino una convicción basada en una experiencia irrefutable. Según la época, invoca la magia, la religión, la filosofía o la ciencia y, además, ese sentido común que ni aun la astucia abyecta del enemigo podría tergiversar.

»El odio no agota sus razones.»

Este es un pasaje inicial del ensayo titulado «Del odio», de Manes Sperber, acerca de las causas y características del antisemitismo, existente aún desde antes de la Era Cristiana.

(Preuves, de París, abril 1956.)

POBRE Y PROLETARIO

En la misma revista, y en el mismo número, algunos datos curiosos acerca del origen y nacimiento de ciertas palabras que adquirieron gran vigencia en el mundo desde hace poco más de un siglo, recogidas y citadas por Maxime Leroy en un trabajo con el mismo título que el presente suelto.

«... Henri de Saint Simon, en 1817, hace del adjetivo «industrial» un substantivo, y se sabe la fortuna que tuvo esta palabra; por su parte, Pierre Lerroux, después de 1830, inventa la palabra socialismo, o, al menos, la propaga...» Estas expresiones han ganado un sentido que originariamente no tenían, según las necesidades sociales a que sirvieron y sirven. El vocablo «pobre» tuvo una carga misteriosa, religiosa y, finalmente, romántica, cuando Víctor Hugo veía al mendigo iluminado por un halo de constelaciones y buenos pensamientos. En cuanto a «proletario», se encuentra, en un sentido propio, en el repertorio terminológico de Ferdinand Brunot, asignado al siglo XVIII. Los sansimonianos son los que le dan su sentido social o lo afirman con este significado, incesantemente. En 1834, con ocasión de un proceso contra Blanqui, al ser interrogado el acusado acerca de su profesión, responde: «Proletario». «Eso no es una profesión», replica el presidente de la sala. «¿Cómo?—exclama Blanqui—. No es una profesión, y no tienen otra treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos.» El presidente, aceptó: «Está bien. Escribano, anote que el acusado es proletario de oficio.»

LA ANGUSTIA Y DIOS

«Una triple afirmación llena todas las páginas de la obra agustiniana. La tesis: el hombre es todo hombre. La antítesis: Dios es toda plenitud. La síntesis: el hombre está hecho para descansar en Dios. Agustín denuncia al mismo tiempo dónde está el error del hombre y la culpa del hombre. El hombre, empujado por un entrañable afán de autonomía, ensaya sustitutos de Dios en la antítesis. Entonces, la síntesis hombre-cosas o, mejor, hombre-hombre da hombre, hambre acrecentada, fracaso. Angustia.»

Esto dice Juan de Pegueroles, S. I., en su artículo titulado «San Agustín ante la angustia y paz existenciales», publicado en «Universidad de Antioquía», correspondiente al primer trimestre de 1956.

En él, su autor establece una comparación entre la temática y el sentido de la filosofía de San Agustín y la de los existencialistas modernos; analiza las palabras clave de ambos: Tiempo, Angustia, Nada, Náusea, Hombre, y señala las diferencias, centrándolas preferentemente en la observación de que San Agustín opone a esa temática otra segunda, más viva y substancial: Dios, Absoluto, Paz, Amor. Para San Agustín, el problema del hombre consiste en descansar en Dios.

Porque «no se trata de ser, sino de poseer a Dios». «La humildad de poseer a Dios es la gran gloria del hombre.»

La angustia es, pues, «la simple detectora del Bien Supremo», porque para él, «una angustia, una inquietud que no conduzca a Dios es falsa e inhumana».

¿DEMOCRACIA O LIBERTAD?

«Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura» publica un artículo de Peregrine Worsthorne titulado ¿Democracia contra libertad?

Se trata de demostrar en él que hay circunstancias en que el ejercicio de la democracia puede oponerse a la libertad y conducir a la tiranía, en virtud de la creencia en la voluntad popular.

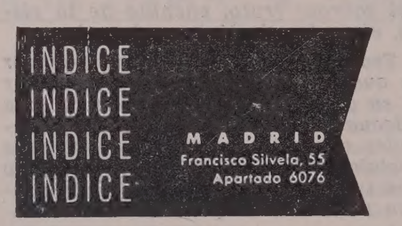
Toma ejemplo concreto, el autor, de las elecciones libres que se convocarán en Indochina próximamente, y en las que el triunfo es casi seguro de los comunistas. Gran Bretaña, en virtud de los acuerdos de Ginebra, tiene que favorecer esas elecciones e impedir cualquier acción de una minoría anticomunista.

La cuestión es apasionante, teórica y vitalmente.

Resuelve el autor la cuestión diciendo que «la voluntad del pueblo ha de ser razonable para que sea respetada. Pero ¿qué significa esto? Significa, naturalmente, que debe estar conforme con ciertas normas de justicia generalmente aceptadas. Por tanto, la voluntad del pueblo no es absolutamente soberana. Está sujeta a leyes sobre las que no manda. Si la mayoría se negara a aceptar estas limitaciones, la minoría no estaría obligada a aceptar su dominio».

O no entendemos nada, o aquí se está justificando lo injustificable, cayendo en galimatías verbal, y exponiendo una teoría con visos de democrática, pero en modo alguna democrática.

De todas formas, estos conflictos lógicos, reales, son muy interesantes para conocer el verdadero sentido de la evolución de las formas políticas democráticas.



Lo que dice el autor, es muy cierto, referido a las convicciones políticas angloamericanas, pero referido, en general y en abstracto, a la democracia, entraña un contrasentido.

¿Es que las convicciones políticas angloamericanas no son convicciones democráticas puras? El artículo que citamos sugerirá, si se es lógico, ideas muy interesantes al respecto.

ESE IDIOTA...

«Carson McCullers acaba uno de sus poemas líricos con este verso: «El tiempo, ese idiota sin fin, corre gritando alrededor del mundo.» Este constante correr del tiempo, tan violento que parece que grita, es lo que tanta dignidad y significado le resta a nuestras vidas reales, y acaso, más que nada, sea este pararse del tiempo que se produce en una obra acabada, lo que da a ciertas comedias una sensación de profundidad y de importancia.»

«La contemplación es algo que existe fuera del tiempo, y lo mismo ocurre con el sentido trágico.»

«El gran truco de la humana existencia es atrapar lo que hay de eterno en aquello que pasa desesperadamente.»

Son conceptos de un artículo sobre el tiempo en la vida y en las obras dramáticas, y sobre la vida en la realidad y en el arte, que ha escrito Tenessee Williams con el título «El mundo sin Tiempo del Teatro».

Lo reproduce Atlántico, Revista de Cultura Contemporánea, en su número 1, editada por la Casa Americana en Madrid.

ESPAÑOLAS

LOS NEUTRONES Y LA CEGUERA

Uno de los efectos de las explosiones nucleares sobre la vida es la producción de cataratas en los ojos. Pueden aparecer al mes o a los dos meses de la explosión o, excepcionalmente, demorarse varios meses o años. La proporción de afectados registrada (por Kimura) fué de 9,8 por 100 en las personas que estaban a unos mil metros de la zona de la explosión.

Se ha pensado que la acción de los neutrones sobre el cristalino es la causa de las cataratas, y se afirma que son las albúminas de este órgano las que, al descaracterizarse, se hacen opacas y se coagulan.

Este tema y otros figuran en el interesante y bien documentado estudio que publica «Arbor» en su número de marzo de 1956, bajo la firma de Eduardo Ramos, titulado «Los efectos biológicos en las explosiones de las armas nucleares».

EL GRAN MAGO

En el mismo número de «Arbor» destacamos un excelente ensayo sobre Thomas Mann de Wilhelm Mustler. He aquí un juicio típico del autor sobre el gran literato alemán:

«¿Qué es, pues, lo que, en rigor, nos impide que califiquemos, sin reservas, de grande a este «gran mago»? En un artículo sobre Bernard Shaw, él mismo dice en cierta ocasión: «Siento simpatía por las copiosas comidas de Lutero, Goethe y Bismarck, y también me agrada la manera de beber y fumar de Winston Churchill. Pero en la imagen de Shaw, no sólo en lo físico, sino también en la imagen espiritual, hay algo de enjuto, vegetariano y frígido que no me parece compaginarse bien con la idea de grandeza. Con ésta se vincula para nosotros también la idea de tragedia humana, de sufrimiento y sacrificio: el grave luchar, la carga moral de músculos, propia de un atlante, de Tolstoi; Strinberg, quien estuvo en el infierno; la muerte de Nietsche, que murió mártir en la cruz del pensamiento, nos imponen este respeto trágico. Nada de todo esto se da en Shaw. ¿Había llegado más allá o se había quedado corto?»

Wilhelm Mustler cree que, en este aspecto humano, también el propio Thomas Mann se quedó corto, no obstante su inmenso talento y su formidable potencia creadora.

EL CLERO SECULAR EN ESPAÑA

Un artículo publicado en «Ecclesia», con la firma del Pbro. José María Díaz Monzaz, inserta varios cuadros estadísticos acerca del número de sacerdotes en diversas naciones europeas, en cifras absolutas y relativas, es decir, comparativamente a la población.

Así, resulta que hay en España (año 1953) 19.472 parroquias, contra 44.871 en Italia y 37.363 en Francia. Cada uno de los citados países tiene los siguientes sacerdotes diocesanos: España, 21.907; Italia, 46.092; Francia, 41.987. Francia e Italia tienen un sacerdote por cada 1.019 habitantes. España, uno por cada 1.301 habitantes. Bélgica va a la cabeza de todos los países católicos, con 850 por cada sacerdote.

Es interesante registrar también que en 1930 había en España un sacerdote por cada 726 habitantes, con la disminución proporcional que se advierte al comparar esta cifra con la que figura en el párrafo anterior.

El autor estudia las causas políticas de este fenómeno, pero no hace referencia a una de ellas, probablemente de importancia: y es el factor económico, es decir, la densidad de riqueza de unas y otras sociedades.

LA SUEGRA Y EL YERNO

La princesa de Nápoles, María Antonia, se casó con el príncipe de Asturias Fernando, el futuro Fernando VII, por poderes, en Nápoles, el 25 de agosto de 1802. María Antonia tenía dieciocho años, y era una joven graciosa, sin ser muy linda, de mediana estatura, bien educada y amable. Fernando le llevaba dos meses a la princesa. María Antonia se sintió muy desgraciada al lado de aquel joven feo, grosero, rudo y en un país que le desagradaba en todo. El matrimonio no se consumó hasta un año después del encuentro de los esposos. María Carolina describe a Fernando con estos rasgos: «El príncipe de Asturias es muy feo de cara, gordo, con los muslos y las rodillas redondas, vocecita aguda, y completamente embrutecido, desagradable, estúpido, sin instrucción alguna, con una risita desagradable y constante, perezoso, embustero, envilecido, disimulado.»

(«Clavileño», en un artículo de J. Berte-Langereau, titulado «Una princesa de Asturias: María Antonia de Nápoles», número de enero-febrero 1956.)

Al otro lado ...

(Viene de la página 25.)

área pública desde las páginas de los periódicos. Reconozcamos, en honor a la verdad, que la disensión tiene altura intelectual y pasional, o sea, dramatismo, o sea, complejidad. Los nombres van desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha. Y es curioso ver que, en el plano estrictamente intelectual, existe una coincidencia, una base común, compatible con las divergencias ideológicas. Es decir, que talando la fronda programática de derechas e izquierdas, queda patente el tronco ético común: la Idea, triunfando sobre las ideologías; el Interés, sobre los intereses; el Valor, sobre los valores. O para hablar claro: que en la cuestión política existen dos planos perfectamente definidos y precisados. Uno, el histórico, para la acción técnica del político. Otro, el intelectual y moral, para la preocupación del escritor.

Hay, no obstante, quien, como Alain Robbe-Grillet, defiende que la única preocupación del escritor, su único compromiso, es la literatura. A lo que Gaëtan Picon contesta: *Ciertamente. Pero el problema de su vocación política no se resuelve así. Porque la inquietud política forma parte de la naturaleza del escritor (como del intelectual).*

De modo que, para Gaëtan Picon, la posición del escritor frente a la política está determinada por un acto previo derivado de sentirse atraído por lo irrealizable, acorde con las exigencias del pensamiento—Romain Rolland, por ejemplo—, o por una abdicación—sometimiento o subordinación de clase o partido.

De cualquier manera como se considere, la afirmación final es que el escritor, el intelectual, se cumple en la política cuando se orienta hacia el porvenir, en un sentido utópico.

RAFAEL PEREZ DELGADO.

ʼn éxito que . . .

(*Viene de la página* 28.)

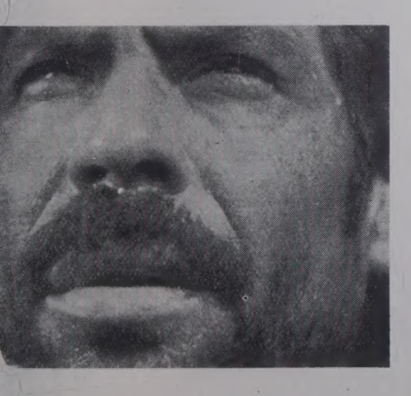
ímos, la atmósfera tibia y plácida ɔarecen vivos cuadros de Corot— y música también es independiente, esto que ofrece su individualidad oriaria, musical. Sin embargo, el especor, a pesar del buen deseo de Mitry, puede olvidar que la música es una a de un compositor, y, lo que es más ıve, siente que tal obra es, desde lue- independiente, pero también insoliia con la imagen.

EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR, guaespejo granadino", gran parte del iido está asimismo confiado a múa anterior, concretamente, de Manuel Falla y del cante hondo andaluz. ro este preelemento musical aparece atido", es decir, deformado, armonilo, estilizado, trabajado de acuerdo el conjunto doble, imagen-sonido, es la película como construcción lio-visual.

Val del Omar consigue lo que Mitry ha conseguido en las obras mencioıdas: elabora, distorsiona, "bate", hace ra, la música, conforme no a lo que e la imagen, pues sería subordinar sonido a ésta, sino a lo que él pretendesarrollar con los dos elementos exesivos básicos de que dispone, cada con su fuerza distinta. "Aguaespegranadino" ha conseguido separar los mundos —visual y auditivo— y soarizarlos al mismo tiempo: la obra mudo es una cosa, un objeto ya; el iido, sin imágenes, otro; con ambos mentos, es un tercero, una armonía, a efectiva relación de masas sonoras visuales. Sonido e imagen se unen, ro no se confunden. (A excepción de gún momento, aparentemente como en rabesques", de Mitry, el más brillanla escena del repique de castañuelas e corea a un chorro de agua que baila no una gitana. Aquí, y en algún otro tante, la imagen se subordina al ímu fogoso de la música, la puntúa, erde —con ser tremendos— su propio elo y libertad.)

Empero, las mejores secuencias en e esta original ambivalencia se mues- con valor de antología son aquellas, ecisamente, en que también el mundo ıoro, lejos de ser mera música, aune sea tan allegada a la propia entra- del autor, es también creación de e: Val del Omar compone con acier- indudables, ruidos y sonoridades imesionantes —las palabras tienen a la z una función sonora—, que hacen de un auténtico compositor de esa músi- todavía naciente que es la "música ıcreta". Una vez más es ello un ejem- de la gran unidad de concepción que cine exige: en un terreno ideal, no o la dirección, el montaje, la fotogra- y el guión debiera hacerlos un mis- creador, sino hasta el sonido, sea e música o ruidos. Algún ejemplo y en la historia del cine. (A este prosito, es bueno recordar cómo Eisensn encontraba dificultoso el modo de plicar a Prokofiev el efecto preciso e debía "verse" en su música en un mento dado.)

Val del Omar ha hecho todo ello, y ı una pobreza de medios que descozona. Ha sido fotógrafo, director, ionista, poeta, montador y, a poco nos, distribuidor de su obra. El soni- que a ella le ha aplicado bien merece rrafo aparte: Los teóricos pueden ver él lo que el maestro en la materia, llegas López (en "Teoría y Estética Arte Nuevo"), empieza a vislumar en el sonido: el comienzo de un e; esto es, que "el cine inicia la crean de un orbe sonoro, propio, depura-



, seleccionado del mundo sonoro real"; técnicos tienen la palabra en juzgar sistema que con una cinta de seis límetros, preparada en un aparato de su invención, sincronizado al proyector de 35, consigue efectos sonoros de una limpieza y sutileza tal, que, por ejemplo, el rasgueo de una guitarra se descompone límpidamente, llenando toda la sala, en la madera que "suena" detrás y la cuerda que "suena" delante.

El descubrimiento y liberarización del mundo sonoro que Val del Omar consigue hacen, por otra parte, de su obra —frente a la opinión de los que la emparentan demasiado rápidamente por su empuje y algunos recursos de trucaje, con las obras vanguardistas del 30 y concretamente con alguna del primer Buñuel— un exponente cinematográfico plenamente moderno y con validez de investigación actual máxima.

En suma, por la consecución de un conjunto audio-visual paralelo, pero no confundido, ni totalizado en uno de sus elementos, y por el diestro montaje enérgico, Val del Omar trasciende la esfera meramente documental e informativa de algunas obras maestras del cine audio-visual, los documentales ingleses "Night Mail" y, sobre todo, "Listen to Britain", el primero con música de un compositor, lleno de sugerencias cinematográficas, Benjamín Britten. (Precisamente una obra juvenil de Britten, "Phantasy Quarteto", estrenada este año en la Sociedad madrileña "Cantar y Tañer", sugiere, bien a las claras, en el terreno puramente musical, la urdimbre de elementos que tan bien combina el cinema: Se trata de una obra para trío de cuerda y oboe. El oboe puede ser el sonido con respecto a la imagen de los tres instrumentos de cuerda. Estos tres tienen su juego y su ley propia. El oboe también la posee, y la teje, solidario, a su alrededor, en primeros planos, en lejanías, corriendo por su campo, subiendo, bajando, acercándose en cadencias oblícuas, graduando y creando a cada momento su propia posibilidad en el conjunto total.)

El cine —una vez más puede decirse, desgraciadamente con actualidad— tiene en la música y en la pintura muchos más ejemplos-leyes que en la literatura o el periodismo, en los que casi siempre se ve hoy sumido. Y, desde luego, el cine necesita también, antes que de monstruosidades "scópicas", de estos hombres solitarios, auténticos creadores individuales que, como Val del Omar, consiguen, en la breve duración de un cortometraje, introducir no sólo la gramática de la teoría del cine, sino también gran parte de la poca historia aprovechable y del mucho futuro del llamado arte séptimo.

Gonzalo SAENZ DE BURUAGA



PERICO

por Emilio Niveiro

Le daba todo lo mismo, porque era el fresco más grande que nació en este mundo. Llegó a los veintiuno, a los veintidós años, con una historia completa. Con mil historias. O cien vidas. Por entonces le conocí. Después, he vuelto a verle dos o tres veces. Ahora es padre de familia, está gordo, tiene ya algunas canas, marcha bien de dinero, se ríe poco. ¡Una pena de hombre...!

Su padre era cocinero. De postín, con su gorro blanco y todo. Un **chef**, como se dice. Vivía por la plaza de la Cebada, en una de esas callejuelas estrechas y antiguas y de color pardo. La escalera de su casa olía a repollo y los peldaños, de madera, estaban gastados. Era una escalera triste y oscura. Una escalera maldita, sin gracia, trabajosa de subir. El **chef** tuvo mucha familia. No ganaba demasiado. Cada par de zapatos costaba, tal vez, dieciocho pesetas. Tenía que comprar, al cabo del año, entre quince y veinte pares. Los trajes costaban treinta duros. Con menos de ocho trajes no terminaba diciembre, estirando mucho la cosa, zurciendo y rezurciendo. Luego, los colegios, el alquiler del piso, la comida, los gastos menudos, el tabaco, las medicinas... El **chef** venía a ganar poco más de tres duros diarios. Y así todo.

Perico creció en la escasez. Era fuerte desde niño, y a mamporros no le ganaron nunca los golfos de su barrio. Miraba de arriba a abajo a las gentes, con impertinencia divertida. Trataba mal a las muchachas, con desdén altivísimo. Ellas, por eso mismo, le adoraban. Siempre es así.

Cantaba muy bien, con una voz profunda o clara, poderosa, con una voz a veces dulce y larga que se iba volando por el aire de la noche. Pero no sabía música. Nunca supo nada de nada, sabiéndolo todo. Cantaba como los pájaros cantores, pues era como un pájaro en celo. Un libre pájaro.

Cuando le conocí había pasado ya por la guerra, pero la guerra no pasó nunca por él. No dejó huella en su alma ni en su carne.

Llegó al cuartel por su cuenta. Cuatro o cinco días más tarde de que lo hiciéramos la expedición de reclutas. Llegó como quien llega a casa de un amigo, sin darle mayor importancia a la cosa. Todos teníamos la cabeza al rape. El conservó, Dios sabrá cómo, su pelo crespo. Los sargentos eran para nosotros como unos semidioses omnipotentes. Para él no fueron, ni siquiera, sargentos. Nadie se lo explica.

Mientras nosotros hacíamos el período de instrucción en el muelle de Poniente, recibiendo en la cara el frío aire del mar en las primeras horas de la mañana, mientras nosotros marcábamos el paso y criábamos callos en el hombro, mientras nosotros recibíamos, de madrugada, una ducha de agua como hielo, mientras nosotros un, dos y media vuelta y cuerpo a tierra, y ni tiempo para soñar, mientras nosotros..., Perico dormía a pierna suelta. Perico, cuando el sol estaba ya muy alto, atravesaba perezosamente el cuerpo de guardia. Salía a la calle. Tomaba unos vasos de vino en la taberna de la vuelta. Comía un bocadillo. No pagaba. La tabernera era garrida, buena moza, amable. La tabernera le sonreía. Perico se iba, tranquilo, feliz, hacia la playa, y panza arriba, sobre la arena ya caliente de Africa, dormitaba, a veces solo...

Dicen que se agenció una licencia por enfermo. Que tenía un dedo enfermo. Un dedo...

Cuando juramos bandera y cesó aquel trajín y comenzó la calma para todos, Perico se buscó un destino en Benzú. Una centralilla telefónica, a la orilla del mar, con una minúscula playa entre rocas. Enfrente, las costas de España. Poco servicio. Cinco soldados. Un sargento. La mujer del sargento. La guapa mujer del sargento. El sargento iba mucho a Ceuta. Perico, durante meses, no se movió de Benzú. Un día regresó el sargento antes de la hora usual. Perico volvió al batallón. Dicen que solicitó el relevo. Nadie supo nada de cierto. Nadie.

Perico nunca recibía dinero de su casa. Siempre tenía dinero. Lo justo, pero siempre. Se compró un traje de paisano, de color gris. Se compró un sombrero como el de **mister** Eden. Se compró unos zapatos de ante marrón. Se compró una corbata de rayas verdes y blancas. Se compró una camisa y unos guantes ¿Para qué unos guantes? Los domingos iba a «Vicentino» como un lord. Tomaba café, o pasteles. Fumaba con displicencia pitillos ingleses, con sabor a paja cocida, pero de buen aroma.

Cuentan raras historias de una mujer llamada Melilla por su nombre de lucha. Una mujer ya mayor. Rubia. Opulenta. No se les veía juntos, pero al anochecer, en el paseo de la Marina, junto al puerto, apoyados en la balaustrada de cemento solían percibirse dos bultos, en la sombra, cara al mar sosegado que entonces reflejaba suavemente las luces de los barcos y los faroles, rojas y verdes, de las balizas.

El paseo de la Marina olía a jazmín y a sal. Los ruidos de Ceuta, su resplandor, venían como de lejos, estando allí mismo. Algunas noches, Gibraltar tiraba al cielo los movedizos dedos de sus reflectores, como si tratasen de cazar estrellas. Si había luna, las murallas patéticas de El Hacho se recortaban en lo alto del monte. De cuando en cuando, por el remoto mar oscuro cruzaba un navío.

Cuentan de la Melilla y Perico turbias historias. Y el traje. Y el sombrero. Y los cinco interminables duros... Habladurías.

Perico era un animal. Un animal hermoso y con alma, lleno de vida y de alegría, lleno de donaire, que se movía entre el áspero mundo por instinto.

Cuando regresó a España, cumplido su tiempo militar, fueron varias mujeres a despedirle. Desde la borda de «La Paloma», desde la borda blanca, las dijo adiós a todas, y tan pronto como el barco se separó del muelle medio metro las volvió la espalda, silbando.

Al otro lado del Estrecho le esperaba Algeciras. Le esperaban, sin saberlo, las muchachas de Algeciras. Otras muchachas...

Ahora Perico, naturalmente, es un hombre serio, Ya lo dije al principio. Ya lo dije.



★ Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos ★

FESTIVAL DE CANNES, 1956

Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: «Señor, dame oídos que entiendan a las aguas.» Y ahora soy yo quien os pide que me los prestéis para oírlas. Porque no siendo el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y, a veces, oculto entre la yerba.

Como peces en estanque, o como girasoles en el monte, así están sujetas las criaturas en la palma de la mano del destino. Sumergidas en un ser que palpita, bailan y sueñan. Un pleno misterio las envuelve. La noche las lleva a los verdes estanques donde se entierra la luna. El día al azul, como surtidores que aspiran a nubes, como nubes que se entregan a la luz.

En el valle de las diferencias, donde se acuna el río de la vida, las piedras y el agua cantan, y dos culturas se entredevoran alumbrando.

Dejad, pues, que suba esta cinta de gritos desde las malas entrañas hasta las estrellas. Ya la ensarté, para contagiar conciencia del baile de nuestra vida: SIGUIRIYA. Como el agua de las fuentes de mi tierra.

José Val del Omar



LOS PERIODICOS NOS trajeron la noticia de que el cortometraje que España iba a presentar al Festival de Cannes, "Aguaespejo granadino", de José Val del Omar, no ha sido, en última instancia, proyectado, porque no se había inscrito a su debido tiempo.

Una vez más, la curiosidad del público internacional por la producción española se ha visto defraudada, al constatar solamente la presencia de una película taurina que, gracias a Dios, no es la clásica "españolada", pero cuya debilidad se va a poner de manifiesto, por comparación, dentro de unos meses, cuando, en la Mostra veneciana, Méjico presente la obra "Toro!", de un director gallego, Carlos Velo.

He estado con Val del Omar a su regreso. Me ha hablado, un poco cansado, del Festival y de su impotente deseo, película debajo del brazo, de mostrarla. "Hubiera merecido premio; no se hace sonido en el mundo hoy", me había escrito desde Cannes. Seguramente. Visto, además, cómo este año el jurado ha dedicado su especial preferencia a "films" que nada tienen que ver con los corrientes, como "El Mundo del Silencio", "El Misterio Picasso" y "El Globo Rojo".

Pero ello cae en el terreno de la hipótesis. Hipótesis que, sin embargo, no ha obstaculizado a Val del Omar para que, requerido por un periodista sobre las causas de la no presentación de la obra, don José prefiriera hablarle de sus investigaciones sobre movimientos de animales en el Instituto Cajal.

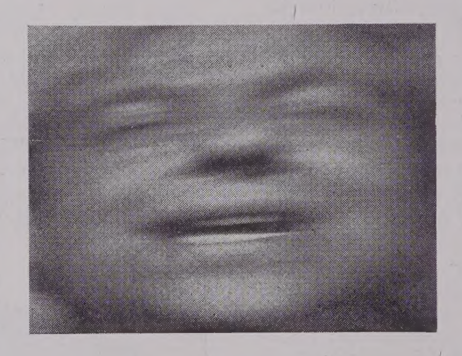
En fin, ya que no han sido los altavoces del pasado Festival quienes nos hablen con calor del "film" de Val del Omar, voy a permitirme yo, como en sordina, íntimamente, algunas reflexiones sobre el mismo.

LA OBRA DE VAL DEL OMAR, "Aguaespejo granadino", fué programada, en Cine-Studio de la Ciudad Universitaria, el pasado mes de abril, junto con otras obras consagradas ya como representativas de la búsqueda audiovisual: dos "Sinfonías", de Oskar Fischinger; el célebre "Night Mail", de Harry Watt y Basil Wright, y los tres ensayos debussynianos del fundador de la Cinemateca Francesa, Jean Mitry. Creo es interesante hacer un estudio comparativo de tales obras con las del autor granadino. Val del Omar desarrolla su evocación a Granada, a través de un juego impetuoso —a veces, a fuerza de impetuoso, hasta desordenado— de planos, de niños-gitanos, estáticos rostros expresivos, nubes locas, tortugas, chorros vivos de agua, árboles, montañas, y algún fotograma, muy escaso, de la árabe arquitectura de la Alhambra.

Val del Omar ha desarrollado la trama en tres tiempos (llamémosles "El Día", "La Noche", "El Amanecer"). Me concretaré al solo efecto formal y sintomático que la obra "Aguaespejo granadino" aporta a la investigación audio-visual.

Val del Omar consigue, con buenos resabios lorquíanos y una claridad asombrosa, el objetivo que el cine sonoro desde su aparición apenas ha conseguido: fundir, pero no confundir, el mundo sonoro con la estructura de imágenes, que era, en el cine mudo, su esencia.

Casi treinta años han sido necesarios para comprender plenamente que en la arquitectura total que es una obra cinematográfica, el sonido tiene tanta trascendencia y autarquía como la imagen, y que ambos, entremezclados, con-



cluirán el conjunto audio-visual. Eisenstein estaba equivocado, de la misma manera que Wagner lo estuvo, sin que por ello ni uno ni otro dejen de ser decisivos en sus artes respectivos: El error de Eisenstein ya lo ha puesto de manifiesto Jean Mitry: Eisenstein (por las propias limitaciones políticas y técnicas a que estaba sometido), no sólo en sus especulaciones teóricas ("Film Sense", "Film Form"), sino en sus grandes frescos cinematográficos ("Alejandro Nevsky", "Ivan el Terrible"), se limitaba a "puntuar" la música. En el mismo error cayeron Ruttmann, Fischinger y el Disney de las "Silly Symphonies"; hoy siguen incurriendo en él todos los autores de dibujos animados; también McLaren y también... Jean Mitry, sobre todo en "Pacific 231". Incluso, como se sabe, los dibujos animados parten del tema musical, y a él se acomodan. Por eso ofrecen tal posibilidad plástico-musical, y un interés original, subrayado recientemente por el veterano prohombre del cine-arte francés, Marcel L'Herbier. De la misma manera, Eisenstein habla en una de sus obras de cómo el compositor puede escribir "la música para la "idea general" de una serie, o para un corte provisional o definitivo de la misma; o que el procedimiento se organice a la inversa, construyendo el director el corte visual para la música ya escrita y grabada en la banda de sonido".

Sin embargo, así, o el sonido se subordina a la imagen (caso más frecuente, y que tiene su correlativo en la ilustración musical de las películas comerciales, en las que la música no tiene sino un valor acompañante, de mero recalcamiento expresivo), o es la imagen quien sigue la elucubración sonora (como en el Ballet, en los dibujos animados, etc.). Pero tanto en un caso como en otro, uno de los dos elementos, imagen o sonido, se han visto dominados por el otro. Sin embargo, imagen y sonido deben conservar su plena individualidad, son dos orbes distintos, independientes. Efectivamente independientes, no excluyen, empero, su solidaridad. De tal solidaridad, de esa armonización que respeta la propia personalidad de sus ritmos, surge la obra cinematográfica audio-visual, que no es ni exclusivamente plástica ni solamente sonora, sino las dos: imagen y sonido deben de unirse, pero no confundirse. Fishinger y Eisenstein (recuérdese su "Romanza Sentimental", también proyectada este curso en el Cine-Studio) no hacían sino traducir plásticamente la música, subordinando la imagen al ritmo sonoro cuando la imagen visual es algo mucho más personal y poderoso que una traducción (por otra parte, magnífica e interesante). Lo mismo, o viceversa, puede decirse del sonido, cuando es él quien tiene que sufrir la dictadura de la imagen. Ambos elementos son completamente autónomos, plenos, completos.

Todavía Mitry, en la obra galardonada en el Festival de Cannes de 1949 "Pacific 231", pretendía solamente, como él mismo escribía en 1951, "dar un equivalente plástico, perseguir y situar en el espacio un ritmo ya perseguido y situado en la temporalidad". Mitry se dió cuenta de que insistía en el mismo camino erróneo de los grandes maestros del cine experimental de los años 30. Pero, sin embargo, en sus tres obras sobre composiciones de Debussy no alcanza del todo los objetivos que —al menos teóricamente— quería cumplir: apartarse de la subrayación y descripción de la imagen por el sonido. En mi opinión, la cuestión reside en haber elegido, una vez más, composiciones musicales anteriores y no haberlas adaptado a sí mismo. Me explico: en "Pacific 231" Mitry sólo quiere traducir la música de Honegger —una locomotora en marcha— en fotogramas, que son en efecto una locomotora cuyos movimientos se acompasan al ritmo creciente de la composición musical. En "Images pour Debussy", la primera de sus obras sobre fragmentos de sonatas de piano de este compositor, mantiene todavía esa tendencia. Recuérdese la parte correspondiente a "Arabesques" —la más brillante a primera vista—, en que la exacta sincronización de las imágenes, en formas totalmente abstractas, están plenamente mimetizadas por la fuerza musical. En sus obras siguientes, "En Bateau", "Reverie de Debussy", intenta ya desligar la imagen de la esclavitud musical. Lo intenta, digo, de acuerdo con lo que él mismo había escrito: "el espectador debe olvidar momentáneamente que la música es la obra de un compositor, la obra de una orquesta; debe percibirla comi si ella fuese la manifestación sonora del objeto". Las imágenes caminan por sí solas; los árboles, los celajes, los reflejos suaves y delica-

(Pasa a la página 27)

Hijos de E. Minuesa, S. L.—Ronda de Toledo, 22.—Teléfonos: 27 31 57 - 27 24 63.—MADRID